

نسخة معالجة
وصفحات فردية

د. أمينة يوسف

تقنيات السرد
في النظرية والتطبيق

منتديات مجلة الإبتسام
www.ibtesamh.com/vb



التحويل لصفحات
فردية والمعالجة
فريق العمل بقسم
تحميل كتب مجانية

بقيادة
** معرفتي **

www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

شكرا لمن قام بسحب الكتاب

تقنيات السرد في النظرية والتطبيق

تفتحات السرد في النظرية والتطبيق / دراسات-أدب
د. آمنة يوسف / مؤلفة من اليمن
الطبعة الثانية منقحة، 2015
حقوق الطبع محفوظة ©



المؤسسة العربية للدراسات والنشر
المركز الرئيسي:

المصيطبة، شارع حبيب أبي شهلا، متفرع من جسر سليم سلام
مرفق الجامعة اللبنانية الدولية LILU، بناية النجوم، مقابل أبراج بيروت
ص. ب 5460-11، الرمز البريدي 1107-2190، بيروت، لبنان
هاتفكس +961 1 707891/2

e-mail: mkpublishing@terra.net.lb

موقع الدار الإلكتروني: www.airpbooks.com

التوزيع في الأردن:

دار الفارس للنشر والتوزيع

ص. ب 9157، عمان 11191 الاردن،

هاتف +962 6 5605431 / +962 6 5605432 هاتفكس +962 6 5685501

info@airpbooks.com

تصميم الغلاف والإشراف الفني:

ستيكس (R) عمان، هاتف +962 7 95297109

لوحة الغلاف: زهو هار / الصين الشعبية

الصفّ الضوئي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت، لبنان

التنفيذ الطباعي: ديمو برس / بيروت، لبنان

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة . لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه ، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات ، أو نقله بأي شكل من الأشكال ، دون إذن مسبق من الناشر.

ISBN 978-614-419-565-9

درستنا

محنة

د. أمينة يوسف

تقنيّات السرد
في النظرية والتطبيق

الطبعة الثانية منقحة



الإهداء ..

إلى روح والدي التي احتفت ذات حين
بالطبعة الأولى من هذا الكتاب ، قبل أن تنام
في غيابة الجب : راضية مطمئنة !!

المحتوى

13	تقديم الباحثة
23	مقدمة
23	أ- لمحة تاريخية
27	ب- مفهوم الرواية
30	ج- عناصر الرواية :
30	١- الزمان
32	٢- المكان
34	٣- الشخصيات
35	٤- اللغة
37	٥- الحدث
38	د- مفهوم السرد
39	هـ- مكونات السرد
42	و- أساليب السرد
43	الفصل الأول: الرؤية السردية
45	أ- المصطلح النقدي
47	ب- أقسام الرؤية السردية
50	ج- أنواع الرواية
52	د- نماذج الرؤية السردية

52	أولاً : رواية الرهينة لزيد مطيع دمّاج
52	أ- موضوع الرواية
53	ب- الرؤية الثنائية
54	١- الرؤية الداخلية
54	- الراوي بضمير الأنا
56	- الراوي يصاحب الشخصيات
60	٢- الرؤية الخارجية :
	- ثنائيتان :
68	١- القبول/ الرفض
73	٢- الموت/ الفرار (الحياة)
75	ثانياً : رواية السّمّار الثلاثة لسعيد عولقي
75	أ- موضوع الرواية
76	ب- الرؤية المتعددة
76	١- تعدّد الرؤى
78	٢- تعدّد الرواة
82	٣- الرؤية الخارجية
86	ثالثاً : رواية مدينة المياه المعلقة لمحمد مثنى
86	أ- موضوع الرواية
87	ب- الرؤية الخارجية
87	١- الراوي بضمير الهو
88	٢- الراوي الشاهد

92	ج- الرؤية الداخلية
85	الفصل الثاني: بنية الزمان السردى:
97	أ- أقسام الزمن السردى
	- زمن تاريخي
	- زمن نفسي
	- زمن داخلي
101	ب- مستويات الزمان السردى
101	١- مستوى النظام
102	٢- مستوى المدة
102	٣- مستوى التواتر
103	ج- تقنيات المفارقة السردية
103	أولاً: تقنية الاسترجاع
105	- نماذج تقنية الاسترجاع
106	١- الاسترجاع الخارجي
106	- عنوان الرواية
107	- افتتاحية الرواية
108	ج- السيرة الذاتية والسيرة الموضوعية
109	٢- الاسترجاع الداخلي
110	- عودة السرد
112	- المونولوج الداخلي

115	٣- الاسترجاع المزجي
115	- بنية الرواية
116	- تفاصيل القضية
117	- قياس الاسترجاع
119	ثانياً : تقنية الاستباق
121	د- تقنيات الحركة السردية
121	أولاً : تسريع السرد
121	١- تقنية التلخيص
122	- وظائف التلخيص
125	٢- تقنية الحذف
126	- أقسام الحذف
132	ثانياً : إبطاء السرد
132	١- تقنية المشهد
138	٢- تقنية الوصف
142	- نماذج الوصف
145	أولاً : وصف الشخصيات
145	(أ) الرهينة : الحاكم/ المحكوم
145	١- وصف نائب الإمام
147	٢- وصف الشريفة حفصة
148	٣- وصف الدويدار عبادي
150	(ب) السمّار الثلاثة : الخير/ الشر

- 150 ١- عاتكة/ زينب
- 152 ٢- الرجل ذو البدلة الزرقاء/ جبران
- 153 ٣- ممثل الادعاء/ المحامي
- 154 (ج) مدينة المياه المعلقة : الإنسان/ النفط
- 156 ثانياً : وصف المكان
- 157 - نماذج وصف المكان
- 157 (أ) رواية الرهينة
- 157 ١- المدينة : فضاء الرواية
- 159 ٢- مكونات المدينة :
- 159 ١- وصف منظر الشريفة حفصة
- 161 ٢- وصف غرفة الدويدار عبادي
- 162 ٣- وصف الطريق
- 164 (ب) السمار الثلاثة
- 164 ١- المدينة : فضاء الرواية
- 165 ٢- النادي الثقافي : وصف الذكريات
- 167 ٣- وصف الحلم
- 170 ٤- وصف المقهى
- 172 (ج) مدينة المياه المعلقة
- 172 ١- المدينة : فضاء الرواية
- 174 ٢- وصف الشوارع والأسواق

177	الفصل الثالث: بنية اللغة السردية
179	أولاً : اللغة الفصحى / اللغة العامية
182	ثانياً : التضاد اللغوي
184	ثالثاً : التناص
185	- نماذج التناص
185	أ- التناص القرآني
190	ب- المعارضة الأدبية
191	١- الصحراء : وادي العيون
191	٢- الخواجة الأجنبي : الأميركي
192	١- الشيخ خضير : الشيخ متعب الهدال
194	٢- ثنائية الصحراء / المدينة
195	٣- الجهاز الجهنمي : الراديو
199	الخاتمة
203	المصادر والمراجع

تقديم الباحثة

أما قبل ..

فلإننا في هذا الكتاب .. نقارب عدداً من التقنيات السردية التي تنطلق من بنية الرواية اليمينية ، والتي قادنا إلى مقاربتها جملةً من الأسباب المختلفة ، منها : جدّة الموضوع الذي لم نجد دراسة منهجية سبقتنا إليه ، سوى «كتاب القصة اليمينية المعاصرة» ، للدكتور : عبدالحميد إبراهيم . وهو كتابٌ يكتسب أهميته البارزة من كونه كتاباً ، تجميعياً ، وتوثيقياً ، أكثر منه تحليلاً ، فنياً . وسوى مقالاتٍ متفرقة ، وانطباعيةٍ - في معظمها - .

ومنها : توافر المعطى الروائي الذي يسمح بمقاربة عددٍ من تقنياته السردية المختلفة .

ومنها : قصد التجريب الفني ، الذي ينطلق من المنهج البنوي الشكلي ، والذي يقارب بنية السرد الروائي من الداخل (الفني) ، لا من الخارج (المرجعي) . وهو تجريبٌ يطمح إلى معرفة موقع الشكل الروائي اليميني الحديث ، بالقياس إلى الرواية العربية من جهة ، والرواية العالمية من جهة أخرى .

ومنها : الشعور بمسؤولية النقد ، التي تتبلور - مثلاً - في إضاعة الطريق أمام الروائي ، كي يكتب شكلاً حديثاً ، ذا اتجاه محدد الرؤية والهوية الفنية ومن ثم ، تعريف الساحة الثقافية العربية ، بهذا الشكل الروائي الحديث ، علاوة على ذلك رقد المكتبة العربية بدراسة نقدية جديدة .

ولمزيدٍ من التركيز ، أو الحصر من حيث التنوع ، الذي تتحقق معه النتائج الأكثر قرباً من الصواب ، فقد توخينا مقارنة ثلاثة نماذج روائية ، تكون بمثابة ثلاثة اتجاهاتٍ مختلفةٍ - نسبياً - وتتفاوت من حيث المستوى الفني لكل واحدةٍ منها على الأخرى . هذه النماذج الروائية ، هي على التوالي :

١- رواية «الرهينة» لزيد مطيع دماج : على افتراض أنها نموذجٌ للرواية الواقعية ، (التقليدية) .

٢- رواية «السَّمَار الثلاثة» لسعيد عولقي : على افتراض أنها نموذجٌ لرواية تيار الوعي (الحديثة) .

٣- رواية «مدينة المياه المعلقة» ، لمحمد مثنى : على افتراض أنها نموذجٌ للرواية الجديدة (أو الواقعية المعاصرة) .

وقبل أن نبدأ بفصول مقاربتنا البنيوية ، قمنا بعرض تمهيد مختصر ، نمر - من خلاله - على أبرز العناصر الروائية ، التي تنطلق منها التقنيات السردية المتعددة . كما نمرُّ على مفهومي : الرواية والسرد على اعتبار أنهما أساس وجود أيِّ عنصرٍ روائيٍ ومن ثمَّ أية تقنيةٍ سرديةٍ . ولم نشأ أن نقف كثيراً لدى الجانب

التاريخي لنشأة الرواية (العالمية ، العربية ، اليمينية) . ذلك أن لفصيل الحديث عن مثل هذا الجانب ، موجوداً في صفحات المراجع المختلفة ، مما لا يقدم الوقوف عليه ، جديداً ، يذكر وما لا يتفق ومنهج الكتاب البنيوي ، الشكلي ، الذي يتوخى السرد من الداخل (الفني) ، لا من الخارج (المرجعي) .

وتجدر الإشارة إلى أن المنهج البنيوي الشكلي ، الذي انطلقنا منه ، في مقاربتنا البنيوية . . ليس ذلك المنهج الذي ظهر منذ أوائل هذا القرن ، لدى الشكلايين الروس ، وحسب . بل إنه المنهج البنيوي المعاصر الذي انفتح على نظرية السرد والذي تبلورت (وبرزت) آراء منظريه ، منذ أواسط هذا القرن . . وعلى يد جملة من النقاد الفرنسيين ، على وجه الخصوص من قبيل : ستيفان تودوروف ، وجيرار جينيت ورولان بارت وجوليا كريستيفا . وسواهم . ممن انطلقوا ، في رصد آرائهم النقدية - متأثرين - أساساً - بآراء مدرسة الشكلايين الروس (١٩١٥م-١٩٣٠م) . وبأبحاث العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (١٨٥٧م-١٩١٣م) ، وبمقولات نظرية السرد الحديثة poetics .

وفي الفصل الأول ، الذي يحمل عنوان : «الرؤية السردية» ، قاربنا عدداً من الرؤى السردية وأنواع الرواة ، على النحو الآتي :

١- الرؤية الثنائية ، التي تنطلق من بنية السرد ، في رواية

«الرهينة» . والتي تجتمع فيها رؤيتان سرديتان ، هما : الرؤية الداخلية . والأخرى الخارجية (التقليدية) . كما يجتمع فيها راويان اثنان ، هما : الراوي بضمير الأنا ، الذي ينطلق من أسلوب السرد الذاتي . والراوي بضمير الهو ، الذي ينطلق من أسلوب السرد الموضوعي . وهما راويان ، افترضنا أنهما ينتميان إلى النوع الثاني من أنواع الرواة في السرد الروائي العربي ، الذي يبرز فيه راويان متصارعان أو متناقضان ، بالقياس إلى موضوعهما المشترك .

٢- الرؤيتان السرديتان ، المتعددة (الحديثة) . والخارجية (التقليدية) . وهما الرؤيتان اللتان تنطلقان من بنية السرد ، في رواية «السمار الثلاثة» . حين يتناوب الراوي التقليدي ، بضمير الهو ، مع أبطاله الثلاثة ، في الرواية عن حياتهم الاجتماعية المسكوبة في قالب فني رؤيوي يفسح الراوي من خلاله المجال لهم كي يعبروا عن رؤاهم السردية المتعددة ، عبر ضمير الأنا . بأسلوب يبدو فيه منحازاً إلى رؤاهم ومواقفهم المختلفة . على غرار النوع الأول من أنواع الرواة .

٣- وهكذا . . إلى أن وصلنا ، إلى رواية «مدينة المياه المعلقة» ، حيث لاحظنا أن ثلاث رؤى مختلفة ، لثلاثة اتجاهاتٍ روائيةٍ مختلفة - أيضاً - تنطلق من بنتيها السردية ، هي : «الرؤية الداخلية» التي تجيء - مثلاً - في شكل «مناجاة»

(مونولوج داخلي) على طريقة رواية تيار الوعي . و«الرؤية الخارجية» (التقليدية والجديدة) التي يبرز فيها - تارةً - ، الراوي بضمير الهو ، الذي ينطلق من أسلوب السرد الموضوعي ، لمي بنية الرواية التقليدية (الواقعية) . وتارةً أخرى ، يبرز فيها ، الراوي الشاهد ، الذي ينطلق - أيضاً - من أسلوب السرد الموضوعي . غير أنه - في بنية الرواية الجديدة ، الأسلوب الأكثر موضوعيةً ، الذي تكون فيه عينا الراوي الشاهد بمثابة الكاميرا السينمائية التي تلتقط الصور والأشياء التقاطاً آلياً ، خارجياً ، محايداً . . .

وفي الفصل الثاني ، الذي يحمل عنوان : «بنية الزمن السردية» ، اقتصرنا - في مقارنة معظم تقنياته - على نموذج روائي واحد ، يكاد يكون زمنياً خالصاً - في مجمل بنيته السردية - هو رواية «السمار الثلاثة» ، التي تسيطر عليها - إلى حدٍ كبير - ، تقنيات رواية تيار الوعي الحديثة ، المنهمرة عبر الذاكرة والتداعي الحرّ والخيال والحلم والمونولوج الداخلي . . . وما إلى ذلك .

وانطلاقاً من مستويات الزمن السردية الثلاثة - حسب تصنيف جيرار جينيت - ، قسمنا تقنيات الفصل إلى قسمين ، هما :

أ- تقنيات المفارقة السردية،

أي التقنيتان اللتان تقعان في مستوى النظام ، الأول ، حين لا يتطابق النظام في الزمنين : زمن السرد وزمن الحكاية ، مما ينشأ عنه ظهور مفارقتين (أو تقنيتين) سرديتين ، هما :

١- تقنية الاسترجاع (بأنواعه الثلاثة : الخارجي والداخلي والمزجي) .

٢- تقنية الاستباق (أو الاستشراف) . ولاحظنا أن «الاسترجاع» الذي يعني : الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب ، تقنية تسيطر - إلى حد كبير - على معظم السرد ، في رواية السمار الثلاثة . في حين أن «الاستباق» الذي يستشرف - من خلاله - الراوي التقليدي ، الأحداث اللاحقة والمتحققة - حتماً - ، تقنية تخلو - تماماً - من بنيتها السردية ، ولم نجد سوى «التوقع» الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق ، والذي يميز كثيراً الرواية ذات الاتجاه الحديث ، تحديداً .

ب- تقنيات الحركة السردية،

وهي التقنيات التي تقع في مستوى «المدة» الثاني ، الذي يُعنى بقياس سرعة السرد ، التي تتراوح بين التسريع والإبطاء ، بشكل تبرز معه التقنيات (أو الحركات) الأربع الآتية :

١- تقنية التلخيص .

٢- تقنية الحذف .

ولاحظنا أن هاتين التقنيتين الزمنيتين اللتين تعملان على تسريع حركة السرد ، يمكن أن تمتزجا في المقطع السردي الواحد ، كما يمكن أن تشتركا مع تقنيات زمنية أخرى ، مما ينشأ عنه ظهور ما يسمّى - مثلاً - بتقنية «التلخيص الاسترجاعي» . وتقنية «التلخيص المشهدي» وتقنية الحذف المقرون بالتلخيص الاسترجاعي ، في أن معاً .

٣- تقنية المشهد .

٤- تقنية الوصف .

وهما التقنيتان اللتان تعملان على إبطاء حركة السرد ، بشكلٍ يوهم القارئ بتوقفها عن المضي ، أو بتطابق الزمنين : زمن السرد وزمن الحكاية ، مما يُسهّم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية . غير أننا - عند مقارنة تقنية الوصف - أضفنا النموذجين الروائيين ، الآخرين : «الرهينة» و«مدينة المياه المعلقة» ، إلى ما تبقى من تقنيات هذا الفصل الثاني . ذلك أن الوصف تقنية ، تختلف - في مفهومها الفني - من اتجاه روائي إلى آخر (تقليدي ، حديث ، جديد) ، اختلافاً بارزاً ، ينطلق من رؤية كل اتجاهٍ إلى طبيعة العلاقة القائمة بين طرفي ثنائية : زمن السرد/ زمن الحكاية .

وفي وصف الشخصيات والمكان الروائي ، ألحقنا هذين العنصرين الروائيين ، ببنية الزمن السردي . وهو إلحاق نعلله

بسبب ارتباطهما بتقنية الوصف الزمنية ، كما ننطلق - في مقاربتهما - من «النموذج الثنائي» ، الذي برز لدى «دوسوسير» والشكلانيين الروس في أوائل هذا القرن ، ثم لدى تودوروف وجينيت وريكاردو وغيرهم ، منذ أواسطه . . . وهكذا . . . إلى أن وصلنا إلى الفصل الثالث والأخير ، حيث قاربنا فيه عدداً من القضايا اللغوية ، التي تمثل ظواهر سردية بارزة ، في بنية النماذج الروائية الثلاثة ، التي اختارناها ، هي :

١- ثنائية اللغة الفصحى / اللغة العامية؛

حيث لاحظنا أن اللغة الفصحى ، الجزلة ، الفخمة ، الرصينة . . . لا توجد ، في بنية هذه النماذج الروائية الثلاثة (الرهينة ، السمار الثلاثة ، مدينة المياه المعلقة) ، وأن الذي يمكن أن يوجد ما يسمّى بـ «اللغة الوسطى» ، أي اللغة التي تقع وسطاً بين الفصحى والعامية ، بحيث لا تتجمد في أبراج الفصحى ولا تغرق في بحر العامية . . .

٢- التضاد اللغوي؛

أمّا التضاد اللغوي فهو الظاهرة السردية التي تميّز لغة السرد ، في بنية رواية السمار الثلاثة ، مؤديةً - بذلك - وظيفةً بنيوية ، تخدم السرد . وتشترك - فيها - مع الوظيفة البنيوية ،

التي تقدّمها - من قبل - تقنية «الرؤية السردية» والتي تتبلور -
مثلاً - في تصوير التناقض والثبات الاجتماعي ومدى الطموح
الواضح ، لدى أبطال الرواية ، إلى تغيير ذلك الواقع المعيش . . .

٣- التناص:

الذي يعني دخول نصٍ أدبي في علاقةٍ مع نصوص
مختلفة ، هو الظاهرة السردية التي تبرز ، في بنية رواية مدينة
المياه المعلقة على وجه الخصوص والتي قاربنا فيها ، نوعين من
العناصر ، هما :

أ- التناص القرآني .

ب- المعارضة الأدبية .

وقد وجدنا أن هذين النوعين من التناص (الديني
والأدبي) يقومان بوظيفةٍ بنيويةٍ رئيسة ، يؤديانها للسرد
ويشتركان فيها مع تقنية الراوي الشاهد ، تتلخص في السخرية
من الجهل السائد ، الذي يخيم على بدو الصحراء ، حتى عقب
الغفلة إلى المدينة الجديدة .

- وأخيرا . . الخاتمة التي عرضنا فيها بإيجاز ماتوصلنا إليه
من نتائج وملاحظات ذات صلة بكل فصل من فصول هذه
المسارحة البنيوية ، التي تعد رائدة في مجال السرد الروائي في
اليمن ، كونها أول رسالة أكاديمية في الجامعات اليمنية على
مستوى التنظير والتطبيق معا ، قمنا بطباعتها في عام ١٩٩٧م ،

ولاققت إقبالا واسعا من قبل الباحثين والمهتمين بالدراسات ذات الصلة بالسرد ، تحديدا ؛ ولأن نسخة الطبعة الأولى نفذت نعيد الآن طباعة الكتاب ، لتعم الفائدة المرجوة منه .

بروفسور : أمّنة يوسف

كلية اللغات - جامعة صنعاء

تمهيد

أ- لمحة تاريخية،

الشكل الروائي الحديث بأسلوبه الفني ، وبتقنياته السردية المستمدة من فنون السينما ومخترعات التكنولوجيا المتنوعة ، فنٌ أوروبي النشأة من وجهة نظر كثيرٍ من النقاد ، الذين لا يرون هيباً ، في أن تكون الرواية العربية مدينةً للرواية العالمية ، بفضلها في السبق الفني إلى هذا النتاج الثري ، الذي نهض «في بداية القرن السابع عشر ، كردُّ فعلٍ ضد الملحمة وقصص الخرافات التي عرفتْها القرون الوسطى في أوروبا . والتي كانت تنزع عن الإنسان مقوماته وقدراته ، لتنسبها إلى غيبياتٍ ، ومسبقاتٍ حول بطلٍ أسطوري ، وهمي ، خرافي»^(١) .

والشكل الروائي الحديث ، هو النتاج الثري ، الذي تبلورت عناصره الفنية ، في القرن التاسع عشر الميلادي ، حيث كانت الرواية - حسب جورج لو كاتش - مثلاً - : «هي الشكل

(١) راكز أحمد ، الرواية بين النظرية والتطبيق ، ص ١٤ .

الأدبي الأكثر دلالةً في المجتمع البورجوازي»^(١) . وحيث وصل إلينا هذا الشكل الحديث - مؤخراً - عبر الوسائل الثقافية المختلفة . «وكانت الترجمة والصحافة ثم تأسيس الجامعات ، هي الوسائل التي طوعت اللغة العربية ومهدت لها طريق ارتياد التخييل الروائي وتأكيد الانتساب لهذا الجنس الجديد ، الذي استمدَّ عناصره الأولى من الرواية الفرنسية والروسية في القرن التاسع عشر أكثر مما استمدَّها من الموروث القصصي العربي»^(٢) .

والشكل الروائي العربي الحديث - اليوم - هو الفن الذي يحدّد النقاد عمره الزمنيّ بمائة عام - تقريباً - . ويميّزون - في تطوّره - بين ثلاث مراحل تاريخية ، هي ، على التوالي :

«١- المرحلة الرومانسية ، التي امتدّت إلى الثلاثينيات من هذا القرن . وتضمّنت رواياتٍ تاريخية ، ثم سيرةً ذاتية . وقد توافقت بدايتها مع النهضة (طه حسين - جرحي زيدان - هيكل) .

٢- المرحلة الواقعية الاجتماعية ، منذ منتصف الثلاثينيات وامتدت إلى منتصف الستينيات . ويمثّل نجيب محفوظ نموذجها بامتياز .

(١) جورج لوكاتش ، نظرية الرواية وتطورها ، ص ١٥ .

(٢) محمد برّادة ، الإبداع الروائي اليوم ، ص ٢٣١ .

٣- مرحلة الرواية الجديدة ، التي ابتدأت من منتصف الستينيات ، انطلاقاً من إعادة التقييم لدور الأدب وعلاقته بالإيديولوجية وبالسياسة المباشرة ، لجهة التعامل مع النصوص بذاتيتها وقيمتها ومميزاتها عن باقي الخطابات الأدبية أو السياسية الأخرى»^(١) .

وإذا كان هذا هو عمر الشكل الروائي العربي الحديث ، الذي أتيحت له أسباب الانفتاح الثقافي على الآداب الأوروبية الحديثة ، فإن عمر الشكل الروائي اليمني ، أقل من ذلك بكثير ، بسبب ظروف الانغلاق التي واجهتها اليمن ، قبل ثورتي : السادس والعشرين من سبتمبر ، عام ألف وتسعمائة واثنين وستين من الميلاد . والرابع عشر من أكتوبر ، عام ألف وتسعمائة وثلاثة وستين من الميلاد . في شمال اليمن وجنوبه . «فقد عانت البلاد بشطريها ، حتى ذلك الوقت من حالات النبذ والإقصاء المعرفي ، مما جعلها مضرب المثل في الانغلاق ورفض نداءات التغيير . وكانت وضعية المبدع اليمني - في الشمال خاصة - حيث الفائنض الخفيف من العلاقات المتحجرة ، بالغة القسوة والمرارة . لذلك لم يكن قادراً على امتلاك تقنيات الفنون الأدبية الحديثة كالقصة والرواية والمسرح ، إلى أن تحقق ذلك بفضل الثورة اليمنية (سبتمبر -

(١) راكز أحمد ، الرواية بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٥ .

القصور) ، التي كانت بحق مفتاح اليمن إلى العالم . والتي
أمدت المبدعين بشرعية التغيير . ومكنتهم من استيعاب أسرار
الحياة الأدبية المعاصرة . وألحقتهم ببقية المبدعين العرب الذين
كانوا قد قطعوا شوطاً بعيداً المدى في هذا المجال»^(١) .

وإذا كانت فترة الستينيات تمثل بداية انفتاح الرواية
اليمنية ، على الروائيتين : العربية والعالمية ، فإن ذلك يؤكد أن
عمر الرواية اليمنية قصيراً جداً وهو عمرٌ - فوق قصره - يقوم
على جهود فرديةٍ بحتة ، يصعب أن نصرح معها - مثلاً -
بوجود اتجاهٍ روائي متكاملٍ ومحدد الهوية الفنية^(٢) . وإن كان
بإمكاننا أن نرى - فيها - ملامح فنيةٍ متعددة ، لاتجاهاتٍ
مختلفة ، قد تجتمع في نتاج الروائي الواحد نفسه ، إن لم يكن
في روايته الواحدة . . . على غرار ما تكشف النقاب عنه
صفحات الكتاب . وهي جهودٌ قد يعثرها الكثير من القصور
الفني ، الذي يعثر بداية أي نتاج فني ، يبحث عن خصوصيته
المستقلة . كما أنها جهودٌ تسبقها بدايات قليلة متفرقة ، لأعمال
تقع قبل فترة الستينيات - هذه - . وتقترب - في بنيتها

(١) انظر : أ . د . عبدالعزيز المقالح ، في مقاله عن رواية الرهينة ، لزيد مطيع دماج ،

المنشور في صفحة قراءات في الأدب والفن ، صحيفة (٢٦ سبتمبر) ص ١١ ،

ع/٥٥٤ ، بتاريخ ٨-٧-١٩٩٣ م .

(٢) د . عبد الحميد إبراهيم ، القصة اليمنية المعاصرة ، ص ٣٦ .

السردية - من شكل الحكاية ، أكثر من شكل الرواية . من قبيل : رواية سعيد ، لمحمد علي لقمان ، التي صدرت في عدن ، هام ألف وتسعمائة وتسعة وثلاثين للميلاد . والتي تكتسب أهميتها الرئيسية من كونها أول رواية يمنية معاصرة ، من حيث تأريخ الصدور ذلك لأنها رواية تقترب في أسلوب سردها ، من أسلوب الوعظ والنصح والإرشاد ، الذي يكون في خطب المنابر الدينية والأخلاقية والاجتماعية . . ومن قبيل : رواية «يوميات مبرشت» للطيب أرسلان ، التي صدرت في عدن - أيضاً - هام ألف وتسعمائة وثمانية وأربعين للميلاد . ومن قبيل رواية «مأساة واق الواق» للشاعر الكبير محمد محمود الزبيري ، التي ظهرت في أوائل الستينيات من هذا القرن .

ب- مفهوم الرواية:

قد يكون أبسط مفهوم للرواية هو أنها : فنٌ نثريٌّ ، تخيليٌّ ، طويلٌ - نسبياً -^(١) بالقياس إلى فن القصة القصيرة - مثلاً - وهو فنٌ - بسبب طوله - يعكس عالماً من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضاً . وفي الرواية تكمن ثقافاتٌ إنسانية وأدبية مختلفة . ذلك أن الرواية تسمح بأن ندخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية ، سواء أكانت أدبية

(١) د . علي نجيب إبراهيم ، جماليات الرواية ، ص ٣٦ .

(قصص ، أشعار ، قصائد ، مقاطع كوميدية) أو خارج - أدبية (دراسات عن السلوكيات ، نصوص بلاغية وعلمية ودينية ، إلخ) . نظرياً ، فإن أيّ جنس تعبيرى يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية . وليس من السهل العثور على جنس تعبيرى واحد لم يسبق له - في يوم ما - أن ألحقه كاتبٌ أو آخر بالرواية^(١) .

ومهما قلنا في مفهوم الرواية ، فإننا سنجد أن ذلك المفهوم يختلف باختلاف المناهج النقدية التي تنتمي إليها رواية ما : تاريخية أو رومانسية أو واقعية (اجتماعية) ، أو فلسفية أو رمزية . غير أن الذي يعني المقاربة البنيوية - هنا - هو مفهومها لدى البنيويين اللسانيين (أو السردانيين اللسانيين) - على وجه الخصوص - الذين يرون أن «الفن الروائى شيء قائم بذاته ، وعالمٌ مستقلٌ بنفسه . وليس وسيلةً إلى أغراض أخرى مهما كانت أهميتها . فهو لا يعدُّ - في ذاته - قالباً لتضمنيات سياسية أو اجتماعية ، أو خلقية أو ما شابه ذلك . فهو عالمٌ يخلق قوانينه من داخله ولا يستمدّها من قوالب مسبقة ولا من حقائق ثابتة في المجتمع . إن الرواية لا تعبّر عن حقيقة بل تعبّر عن نفسها . وهذا كافٍ . فالفن لا يحاكي ولا يعلم . إنه ببساطة يوجد»^(٢) .

(١) ميخائيل باختين ، الخطاب الروائى ، ترجمة : محمد برادة ، ص ٨٨ .

(٢) أ . كرومي حسن ، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة ، مجلة تجليات

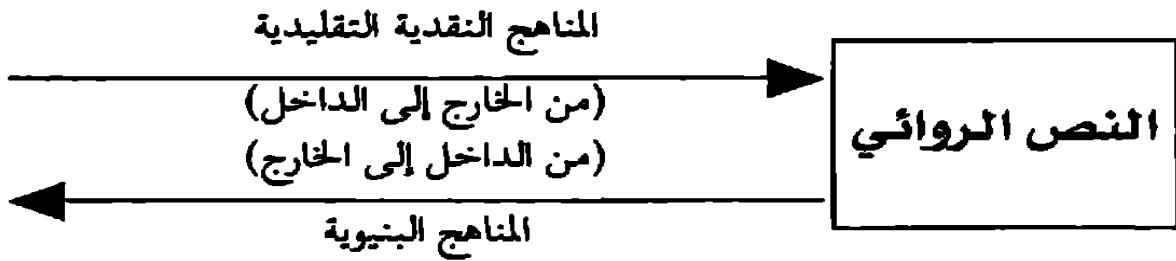
الحدائث ، ص ١٢٥-١٢٦ .

وهكذا . . . ينطلق مفهوم الرواية - لدى هؤلاء النقاد البنيويين - من الداخل اللغوي (الفني) ، وليس من الخارج (المرجعي) ، الذي ينطلق منه ، المنهج النفسي - مثلاً ، الذي يفهم الرواية ، على اعتبار أنها تكشف عن العالم النفسي لشخصيات الرواية وعن المكبوتات والعقد النفسية ، موظفاً - في ذلك - مصطلحات التحليل النفسي لدى فرويد ويونج وسواهما . . . ولا من المنهج الاجتماعي (الجدلي) ، الذي يفهم الرواية على اعتبار أنها محض انعكاسٍ للواقع الاجتماعي المحيط بالروائي ، فحسب ، ولا من المنهج الإيديولوجي الذي يحيل النص الروائي إلى جملةٍ من المفاهيم المعرفية : السياسية أو الإنسانية (الانثروبولوجية) أو الفلسفية .

فالبنويون - يستغنون عن هذه «المرجعية» الخارجية برمتها ، أو هم يرون أن هذه المرجعية تقع في بنية السرد الداخلية ، أي أنها كامنة في سياق كيانها الفني ، بعد أن تمثلت ذلك الخارج تمثلاً فنياً يصبح معه ذلك الخارج المرجعي مجرد تابع للداخل الفني ، وليس العكس ، كما كان الحال في المناهج النقدية ، التقليدية ، السابقة .

لقد غيرت البنيوية اتجاه السهم إذن وجعلته ينطلق من الداخل الفني مفترضة كمون الخارج المرجعي في سياق الداخل الفني ، في حين كان النقد التقليدي ينطلق من الخارج المرجعي ويسقطه على الداخل الفني ، بل يحلل الفن من

خلال تلك التأويلات ذات الصلة بالاتجاهات التقليدية ، المشار إليها على نحو ما يمكن أن نمثله بالرسم التقريبي الآتي :



ج- عناصر الرواية:

للرواية عناصر مختلفة تقوم عليها بنيتها السردية . غير أن الذي يمكن تناوله تحت هذا العنوان ، هو أبرز العناصر التي تنطلق منها تقنيات السرد الروائي ، والتي هي ، على التوالي : الزمن ، المكان ، الشخصيات ، اللغة ، الحدث . . .

١- الزمن:

عنصرٌ مهمٌ في الدراسات النقدية الحديثة ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية المتعددة . وتأتي العناية بهذا العنصر الروائي ، البنيويّ ، انطلاقاً من ثنائية المبنى / المتن الحكائي ، لدى الشكلايين الروس ، منذ أوائل هذا القرن .

يقول توماشفسكي - في هذا الصدد - : «لنتوقف عند مفهوم المتن الحكائي fable ، فإننا نسمي متناً حكاياً مجموع

الأحداث المتصلة فيما بينها ، التي يقع إخبارنا بها خلال العمل . إن المتن الحكائي يمكن أن يُعرض بطريقة عملية pragmatique حسب النظام الطبيعي بمعنى : النظام الوقتي والسببي للأحداث . وباستقلال عن الطريق التي نُظمت بها تلك الأحداث ، أو أدخلت في العمل . في مقابل المتن الحكائي ، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها ، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلوماتٍ تعينها لنا»^(١) .

وعلى غرار ثنائية الشكلايين الروس ، يجيء «ستيفان تودوروف» - مثلاً - فيقيم ثنائيته المتواشجة بنيوياً : الخطاب / الحكاية (أو السرد / الحكاية) ، على اعتبار أن الخطاب (الشكل) ، يقابل المبنى الحكائي - لدى الشكلايين الروس - وأن الحكاية (المضمون) ، تقابل - لديهم - المتن الحكائي . ويرى «تودوروف» أن زمن الخطاب زمنٌ خطيٌّ ، يخضع لنظام كتابة الرواية ، على أسطر صفحاتها . في حين أن زمن الحكاية ، زمن متعدد الأبعاد يسمح بوقوع أكثر من حدثٍ ، في آنٍ واحدٍ^(٢) . الأمر الذي ينشأ عنه ظهور مفارقتين ، أو تقنيتين سرديتين ، هما : تقنية الاسترجاع وتقنية الاستباق (الاستشراف) .

(١) توماشفسكي ، نظرية الأغراض ، نصوص الشكلايين الروس ، ص ١٨٠ .

(٢) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص ٧٣ .

غير أن «جيرار جينيت» ، الذي ينطلق من آراء «تودوروف» ، يجيء فيقيم تصنيفاً ثلاثياً ، في مستويات الزمن السردية ، هي - بحسب العلاقة بين زمني الخطاب/ الحكاية - ما يأتي :

- ١- النظام : وفيه تبرز تقنيتا الاسترجاع والاستباق .
 - ٢- المدة : وفيه تبرز أربع تقنيات سردية ، هي التلخيص ، الحذف ، المشهد ، الوصف .
 - ٣- التواتر .
- وكلها تقنيات تؤجل الحديث عنها في الفصل الثاني من هذا الكتاب .

٢- المكان

للمكان الروائي ، أهمية كبيرة ، لا تقل كثيراً عن أهمية الزمن . «وإذا كانت الرواية في المقام الأول فناً زمانياً يضاهي الموسيقى ، في بعض تكويناته وينخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة ، فإنها من جانب آخر ، تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان»^(١) . . .

ونظراً لارتباط المكان ، بتقنية الوصف الزمنية ، يمكن أن يجيء المكان ، عنصراً تابعاً للزمن الروائي . على أن ذلك لا يقلل من أهميته - في شيء - . خاصة إذا ما توطدت العلاقة

(١) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ٩٩ .

بينه وبين عنصر الزمن ، إلى الحد الذي يستحيل فيه . . «تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان كما يستحيل تناول الزمان ، في دراسة تنصبُّ على عمل سردي ، دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان ، في أيِّ مظهرٍ من مظاهره»^(١) . وهو مما يُطلق عليه بـ «الزمان المكان الروائي» ، الذي يعني - على حدِّ تعبير باختين - : «العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان ، المستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً باسم chronotope^(٢)» .

وفي وصف المكان الروائي ، يبرز ما يسمَّى بـ «الفضاء الروائي» ، الذي يعني - في مفهومه الفني : مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكوّنة - بذلك - فضاءها الواسع ، الشامل^(٣) .

وفي المكان أو الفضاء الروائي تبرز جملةً من الثنائيات الضدية ، التي يطلق عليها الناقد البنيوي «يوري لوتمان» بـ «التقاطبات المكانية» . «ويرى لوتمان أن النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية في عمومها تتضمن - وينسب متفاوتة - صفات مكانية ، تارةً في شكل تقابل السماء/ الأرض . وتارةً في شكل نوعٍ من التراتبية السياسية

(١) أ . د . عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، ص ٢٢٧ .

(٢) ميخائيل باختين ، أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ص ٥ .

(٣) د . حميد الحمداني ، بنية النص السردي ، ص ٦٣ .

والاجتماعية ، حين تعارض بوضوح بين الطبقات (العليا) والطبقات (الدنيا) . وتارةً أخرى في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار) و(اليمن) أو بين المهن (الدونية) و(الراقية) وكل هذه الصفات والأشكال تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة . وتقدم لنا نموذجاً إيديولوجياً متكاملًا يكون خاصاً بنمط ثقافي معطى»^(١) .

٣- الشخصيات:

يختلف مفهوم الشخصية الروائية ، باختلاف الاتجاه الروائي ، الذي يتناول الحديث عنها . فهي لدى الواقعيين التقليديين - مثلاً - شخصية حقيقية (أو شخص) - من لحم ودم - لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني المحيط ، بكل ما فيه محاكاةً تقوم على المطابقة التامة ، بين زمني ثنائية ، السرد/ الحكاية . غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى الرواية الحديثة ، التي يرى نقادها - مثلاً - أن الشخصية الروائية ، ما هي سوى كائن من ورق . - على حدّ تعبير «رولان بارت»^(٢) . ذلك لأنها شخصيةً تمتزج - في وصفها - بالخيال الفني للروائي (الكاتب) ، وبمخزونه

(١) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص ٣٤ .

(٢) انظر : رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ص ٧٢ .

الثقافي ، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها ، بشكلٍ يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية ، مرآةً ، أو صورة «حقيقية» لشخصية معينة ، في الواقع الإنساني المحيط ، لأنها شخصيةٌ من اختراع الراوي -فحسب- .

٤- اللغة:

اللغة هي الدليل المحسوس على أن ثمة روايةً ما ، يمكن قراءتها . وبدون اللغة لا توجد روايةٌ - أصلاً - كما لا يوجد فنٌ أدبي بدونها - على الإطلاق - والرواية - إذا ما اعتنى الروائي (الكاتب) بأسلوب لغتها المكثفة ، البلاغية ، الإيحائية - فإنها تقترب كثيراً ، ممَّا يسمَّى - اليوم - بـ«الرواية الشعرية» : «أي الرواية التي يمتاز خطابها بخصوصيته الأسلوبية وباستثماراته البلاغية وبنزعتة نحو التكثيف والاقتصاد اللغوي ، حيث يصبح للكلمة في هذا النوع من الكتابة قانونها الخاص وإيقاعها المتميز ، فتهيمن بذلك الوظيفة الشعرية في هذا الخطاب على الوظيفة النثرية . ونجد أنفسنا تلقائياً نتحدث عن الشعر لا عن النثر أو الرواية»^(١) .

(١) أ . الطاهر روابنية ، تضافر الشعري والأساطيري ، قراءة في رواية العشاء

السفلي لمحمد الشرقي ، مقال في مجلة : تجليات الحداثة ، ص ٧٩ .

وفي بنية اللغة السردية ، تبرز جملةً من القضايا اللغوية ،
المنطلقة - أساساً - من ثنائيات دي سوسير الذي ميّز - مثلاً -
.. «في دراسته للغة بين اللغة أو بنيتها *langue* والكلام
parole . فاللغة هي النظام النظري للغة من اللغات أو بنيتها -
هي مجموعة من القواعد التي ينبغي على متكلمي تلك اللغة
أن يلتزموا بها إذا أرادوا الاتصال فيما بينهم . أما الكلام فهو
الاستخدام اليومي لذلك النظام من قبل المتكلمين الأفراد»^(١) .
من جملة تلك القضايا اللغوية - مثلاً - ظهور ثنائية :
اللغة الفصحى / اللغة العامية وظهور الثنائيات اللفظية أو
التضاد اللغوي . ذلك أن العمل الأدبي يميل باستمرار إلى خلق
ثنائياتٍ ضدية ، يسمح لها عبر تفاعلها التصادمي بتشكيل
بنيةٍ تعني أن كل عملٍ أدبي مكتمل ، وليد هذا التفاعل^(٢) .
كما أن ثمة ظاهرةً سرديةً تبرز في بنية اللغة السردية . وتعود
إلى أواسط الستينيات - من هذا القرن - وهي ظاهرة
«التناص» ، التي هيمنت على الساحة النقدية الفرنسية ، منذ
أن طرحت الباحثة اللغوية «جوليا كريستيفا» ، تصورها عن
النص كـ «أيدولوجيم» . على اعتبار أن «الإيدولوجيم» :
وظيفةٌ تناصيةٌ تتقاطع فيه نصوصٌ متعددةٌ في المجتمع والتاريخ .

(١) تحرير : جون ستروك ، البنيوية وما بعدها ، ص ١٦ .

(٢) انظر : د . كمال أبو ديب ، من تحليله لرواية ألف ليلة وليلتان لهاني الراهب ،

مجلة الموقف الأدبي ، ص ٥٦ ، ع / ١١ ، ١٩٨٠ م ، دمشق .

ومنذ أن جاء السردانيون اللسانيون (تودورف ، جينيت ،
ريكاردو ، باشلار ، بارت) - فيما بعد - ، فأولوا التناسق أهميةً
كبيرة ، في ندواتهم الأدبية وفي مجلة بويطيقا ، التي قاموا
بإصدارها^(١) . . .

٥- الحدث ،

ونصل إلى العنصر الأخير من عناصر الرواية ، البارزة
فنقول : إن الحدث هو العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية
السابقة (الزمن ، المكان ، الشخصيات ، اللغة) . والحدث
الروائي ليس تماماً كالحدث الواقعي (في الحياة اليومية) - وإن
انطلق أساساً من الواقع - . ذلك لأن الروائي (الكاتب) ، حين
يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية ، ما يراه مناسباً
لكتابة روايته ، كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه
الثقافي ومن خياله الفني ، ما يجعل من الحدث الروائي ، شيئاً
أخر ، لا نجد له ، في واقعنا المعيش ، صورة طبق الأصل . الأمر
الذي ينشأ عنه ظهور عددٍ من التقنيات السردية المختلفة
كالاسترجاع والمونولوج الداخلي ، والمشهد الحوارية والقفز
والتلخيص والوصف . وما إلى ذلك .

(١) سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص ٩٣ .

د- مفهوم السرد:

للسرد مفاهيم مختلفة ، تنطلق من أصله اللغوي ، الذي يعني - مثلاً - : التتابع في الحديث . يُقال : « . . سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً ، إذا تابعه . وفلانٌ يسرد الحديث سرداً ، إذا كان جيّد السياق له . وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم : لم يكن يسرد الحديث سرداً أي يتابعه ويستعجل فيه» (١) . .

والسرد مصطلح نقديّ حديث يعني :

- «نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية» (٢) .
- «وهو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص» . وهو : كلُّ ما يتعلّق بالقص» (٣) .
- والسرد - على اعتبار أنه الطرف الأول من ثنائية السرد/الحكاية ، هو : «الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي . فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة

(١) ابن منظور ، لسان العرب ، مج/٣ ، مادة - سَرَدَ ، ص ٢١١ .

(٢) د . عز الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، ص ١٨٧ .

(٣) عبدالله إبراهيم ، البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق ،

رسالة ماجستير ، ص ١٧٦ .

حكّي . وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم ، حيث تميل المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النسج أيضاً»^(١) .
والسرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية) . والرواية ، هي سردٌ ، قبل كل شيء . ذلك أن الروائي عندما يكتب روايةً ما ، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها . وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحياناً بالتسلسل الزمني للأحداث ، التي قد تقع في أزمنة بعيدة أو قريبة . وإنما هو قطع واختيارٌ تقتضيه الضرورة الفنية ، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلاً فنياً ، ناجحاً ومؤثراً في نفس القارئ»^(٢) .

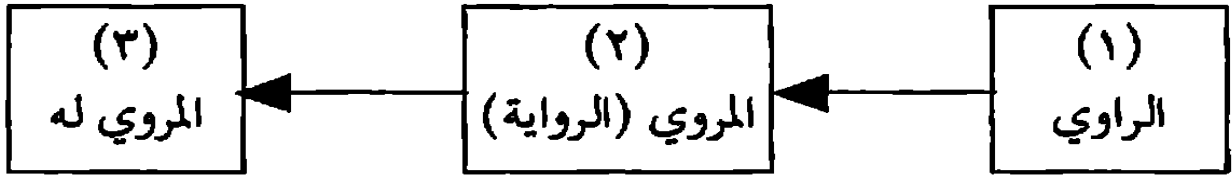
هـ- مكونات السرد:

الرواية ، على اعتبار أنها رسالةً كلامية (مروي) تحتاج إلى مرسل (بكسر السين) ، الذي هو الراوي ، وإلى مرسل إليه (بفتح السين) المروي له أو المتلقي . وهي لذلك تمرّ عبر القنوات الآتية :

(١) د . عبد الملك مرتاض ، ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائي ، تفكيكي

لحكاية حمّال بغداد ، ص ٨٤ .

(٢) رولان بروونوف وريال اوثيليه ، عالم الرواية ، ص ٢١-٢٢ .



والسردي هو الكيفية (أو الطريقة) التي تُروى بها الرواية عن طريق هذه القنوات نفسها^(١)، أو عن طريق هذه المكونات السردية، التي يمكن توضيح مفهوم كل منها، على النحو الآتي:

١- الراوي:

هو المرسل، الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروري له، أو القارئ (المستقبل). وهو شخصية من ورق - على حدّ تعبير بارت. وهو - لأنه كذلك - وسيلة أو أداة تقنية يستخدمها الروائي (المؤلف) ليكشف بها عن عالم روايته^(٢). والراوي - حسب هذا المفهوم - يختلف عن الروائي، الذي هو شخصية واقعية - من لحم ودم - ذلك أن الروائي (المؤلف)، هو خالق العالم التخيلي، الذي تتكون منه روايته. وهو الذي اختار تقنية الراوي كما اختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات... وهو - لذلك

(١) د. حميد الحمداني، بنية النص السردية، ص ٤٥.

(٢) د. يمني العيد، تقنيات السرد الروائي، ص ٩٠.

(أي الروائي) - لا يظهر ظهوراً مباشراً في بنية الرواية - أو يجب أن لا يظهر - وإنما يتستر خلف قناع الراوي ، معبراً - من خلاله - عن مواقفه (ورؤاه) السردية المختلفة^(١) .

٢- المروي:

أي الرواية - نفسها - تحتاج إلى راوٍ ومرويٍّ له أو إلى مرسلٍ ومرسلٍ إليه . وفي المروي (الرواية) ، يبرز طرفاً ثنائية المبني/ المتن الحكائي ، لدى الشكلايين الروس . كما يبرز طرفاً ثنائية الخطاب/ الحكاية ، أو السرد/ الحكاية ، لدى السردانيين اللسانيين (تودوروف ، جينيت ، ريكاردو . . .) على اعتبار أن السرد (المبني) هو شكل الحكاية (المتن) . وعلى اعتبار أن السرد والحكاية ، هما وجهها المروي ، المتلازمان^(٢) أو اللذان ، لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر في بنية الرواية .

٣- المروي له:

قد يكون المروي له ، اسماً معيناً ضمن البنية السردية . وهو - مع ذلك - كالراوي شخصيةً من ورق ، وقد يكون كائناً مجهولاً^(٣) ، أو متخيلاً ، لم يأت بعد . وقد يكون المتلقي

(١) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ١٨٠-١٨١ .

(٢) د . عبدالله إبراهيم ، السردية العربية ، ص ١٢ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١١٢ .

(القارىء) ، وقد يكون المجتمع بأسره . وقد يكون قضيةً أو فكرةً ما ، يخاطبها الروائي ، على سبيل التخيل الفني . . .

و- أساليب السرد:

للسرد الروائي - بحسب مفهومه البنيوي - أسلوبان (نطان) سرديان ، هما - كما يميزهما الشكلاني الروسي «توماشفسكي» - قائلاً :

«هكذا يوجد نطان رئيسيان للحكي : سردٌ موضوعي objectif . وسردٌ ذاتي subjectif . ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كلِّ شيءٍ ، حتى الأفكار السردية للأبطال . أما في نظام السرد الذاتي ، فإننا نتتبع الحكي من خلال عينيِّ الراوي (أو طرفٍ مستمع) متوفرين على تفسير لكلِّ خبر : متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه»^(١) .
وعن هذين الأسلوبين السرديين ، تنشأ جملةٌ من التقنيات المختلفة ، كتقنية الراوي بضمير الأنا أو الهو ، أو الأنت .
وكوجهات النظر الأحادية والثنائية والمتعددة . . . وما إلى ذلك ،
بما يقاربه الفصل الآتي . . .

(١) توماشفسكي ، نظرية الأغراض ، نصوص الشكلانيين الروس ،

الفصل الأول

الرؤية السردية

أ- المصطلح النقدي،

«الرؤية»، «الرؤية السردية»، «زاوية الرؤية» «البؤرة»، «التبشير»، «وجهة النظر»، «المنظور»، «حصر المجال»، «الموقع»... (١) كل هذه مصطلحات نقدية، نجدها، في مجال

(١) باختصار شديد يمكن القول: إن هذه المصطلحات في مجموعها تعني:

الموقف: موقف الروائي (الكاتب) من واقعه المعيش أو من عالمه المحيط، بكل ما فيه من أحداث وعلاقات. وهو موقف ثقافي. أما موقف الراوي، باعتباره تقنية سردية وشخصية «ورقية» من عالم روايته. فإنه موقف فني. غير أن اختلاف المصطلحات، ربما كان بسبب اختلاف الحقول العلمية والنظرية التي تناولت مصطلحاً ما عن غيره - من جهة - وبسبب اختلاف الترجمات - من جهة أخرى - . ذلك أن مصطلح «زاوية الرؤية» - مثلاً - له «أساسه النظري في علم الهندسة، كما أن له تاريخه الذي يفسر حضوره في أكثر من حقل من حقول الممارسة الفنية». «د. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص ١١٦». و«التبشير» هو تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد. وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راوياً مفترضاً لا علاقة له بالأحداث.. «د. حميد الحمداني، بنية النص السردية، ص ٤٦».

و«التبشير» هو حصر المجال بمعنى اختيار الإخبار السردية في علاقته بما يسمّى في التقليد السردية بـ «المعرفة المطلقة الغامضة». «د. محمد الباردي، =

النقد الروائي الحديث ، مثلما نجد عدداً منها ، في مجالات علمية (ونظرية) مختلفة ، كالهندسة والفلسفة وعلوم السياسة والاجتماع والفنون التشكيلية . . . وما إلى ذلك .

وهي مصطلحات تركز - في معظمها - رغم بعض الفروق البسيطة على الراوي ، الذي من خلاله ، تتحدد «رؤيته» إلى

= الرواية العربية والحداثة ، ج: ١ ، ص ٢٨٢ .

و«الموقع» هو «زاوية الرؤية» . وإن كانت زاوية الرؤية تركز على موقف الراوي ، الواقع داخل بنية النص الروائي . في حين أن الموقع مصطلحٌ يسمح - في مفهومه - وحسب الدكتوراة يُمنى العيد - بانفتاح النص الروائي على المحيط الاجتماعي (الثقافي) «د . يُمنى العيد ، الراوي (الموقع والشكل) ، ص ٣٣ .

وأخيراً ، فإن المنظور» مصطلحٌ مستمدٌ من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم . إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تلتقاء بها على الوضع الذي ينظر منه الروائي إليه . ويستخدم هذا المصطلح المأخوذ من البصريات في هذا المقام استخداماً تقديماً . ولا يجوز قصر مفهوم المنظور على أنه مصطلحٌ فكري أو أيديولوجي ، أو أنه في هذا المجال يتسع ليشمل هذا المفهوم بالإضافة إلى كونه رؤية «إدراكية» للمادة القصصية . فهي تقدّم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة وزاويتها (إيديولوجية كانت أو نفسية) بالإضافة إلى المنطلق التعبيري الذي يختاره الكاتب ليقدّم بواسطته روايته وموقفه الذي يختاره أو يقع له من مستوى الزمن والمكان لكلٍ من أحداث الرواية والقارئ . «سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ١٧٧ .

العالم الذي يرويه [بشخصياته] وأحداثه . وعلى الكيفية التي من خلاله في علاقته بالمروي له - تبلغ أحداث القصة إلى المطلق أو «يراهها»^(١) . وما الكيفية - هذه - (أو الطريقة) سوى السرد الذي تحدثنا عنه في مفهومه - . وما الراوي سوى تقنية من تقنياته الفنية المختلفة ومكوّن رئيس من مكوّنات السرد الثلاثة (الراوي ، المروي ، المروي له) . لذلك فإن مصطلح «الرؤية السردية» ، يتفق ومقاربة تقنيات السرد الروائي ، في منهج الكتاب البنيوي الشكلاني ، على اعتبار أنها (أي الرؤية السردية) ، إحدى التقنيات الخاصة ببنية السرد (الشكل الروائي) ، في المقام الأول .

ب- أقسام الرؤية السردية:

للرؤية السردية ، أقسام متعددة ، لدى النقاد والروائيين ، الذين انطلقوا - أول ما انطلقوا - من تقسيم الناقد الفرنسي «جون بويون» ، للرؤية ، إلى ثلاثة أقسام ، هي - بحسب العلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية - ما يأتي :

- ١- الرؤية من وراء (أو الخلف) . وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية .

(١) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص ٢٨٤ .

٢- الرؤية (مع) . وهي الرؤية التي تتساوى فيها (أو تتصاحب) ، معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية .

٣- الرؤية من الخارج . وهي الرؤية التي تكون فيها ، معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات الروائية .

وعلى أساس تقسيم «بويون» ، يقيم الناقد الفرنسي «ستيفان تودوروف» - مثلاً - ثنائته المختزلة الآتية : الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية . وهما رؤيتان ، تقابلان ، أسلوبية السرد الموضوعي والسرد الذاتي ، لدى الشكلائي الروسي «توماشفسكي» - من قبل - . فالرؤية الخارجية ، هي الرؤية التي يظهر فيها الراوي العليم بكل شيء (أو كلّي العلم) ، الذي يروي بضمير الهو ، المنطلق من أسلوب السرد الموضوعي .

أما الرؤية الداخلية ، فهي الرؤية التي يظهر فيها الراوي محدود العلم ، أو الراوي المشارك ، الذي تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات الروائية ، كما في الرؤية (مع) ، لدى جون بويون . وهي رؤية تنطلق من أسلوب السرد الذاتي ، الذي «ينفتح على جميع الضمائر . فقد يُستخدم ضمير المتكلم - الشخص الأول أنا أو نحن - بطريقة اعترافية (أو توبيوغرافية) على طريقة السيرة الذاتية . وقد يُستخدم هذا الضمير لسرد حدثٍ آخر يتعلق بحياة قصصيةٍ أخرى ، لا علاقة لها بهذا الراوي . وتعتمد طريقة السرد الذاتي - أيضاً - على استخدام ضمير المخاطب (بالفتح) - أي ضمير الشخص الثاني أنت وأنتم -

وخاصةً عندما يخاطب البطل نفسه أو يناجيها في مونولوج داخلي أو مسموع بقرب مستوى المناجاة المسرحية . . . وإضافةً إلى ذلك يعود السرد الذاتي لتوظيف ضمير الشخص الثالث (هو أو هي) المفضّل في مستوى السرد الموضوعي . إلا أنه هنا يكتسب وظيفةً مغايرة . فهو لا ينتمي إلى الراوي العليم الخارجي . وإنما يستبطن وعي شخصيةٍ قصصيةٍ مشاركةٍ ومسرحيةٍ ، على شكل مونولوج مروي في الغالب . . أو ما يسمّى أحياناً بـ «أنا الراوي الغائب» . وهو في الجوهر صورةٌ مؤهّلةٌ لـ «أنا» الراوي^(١) .

وعن المزج بين أسلوب السرد الموضوعي والذاتي ، أو بين الرؤيتين الخارجية والداخلية ظهرت أساليب ورؤى أخرى ، كالرؤيتين : الثنائية والمتعددة . أما الرؤية الثنائية فهي الرؤية التي تمتزج بها الرؤيتان : الخارجية والداخلية ، في بنية الرواية الواحدة^(٢) . وأما الرؤية المتعددة فهي الرؤية التي يسميها «تودوروف» بـ «الرؤية المجسمة» ، أي التي نتابع فيها الحدث مروياً من قبل شخصيات متعددة بما يمكننا من تكوين صورةٍ

(١) فاضل ثامر ، مستويات السرد الموضوعي والسرد الذاتي ، بحث في

كتاب (أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية ، في الإمارات) ،

ص ١٨١ .

(٢) د . عبدالله إبراهيم ، المتخيّل السردية ، ص ١٢٠ .

شاملة ومتكاملة عنه»^(١) . أو هي الرؤية التي يتعدّد فيها الحدث ، بتعدّد الرواة - أنفسهم - ، كلُّ يروي عن نفسه ، بنفسه في ما يسمّى بالرواية داخل الرواية . غير أنه «ليس من الضروري ، أن تكون الرواية داخل الرواية ، مشروطةً بتعدّد الرواة ، فبإمكان راوٍ واحدٍ أن يعقد علاقاتٍ بين مقاطعٍ حكايةٍ مختلفةٍ ، من حيث زاوية الرؤية . وهكذا يولّد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية»^(٢) .

ج- أنواع الرواة:

الراوي ، على اعتبار أنه التقنية ، التي - من خلالها - تنطلق رؤيته إلى عالم روايته ، يصعب فصله عن «الرؤية السردية» ، بأقسامها الثلاثة ، السابقة . غير أنه ، لأجل مقارنة هذه التقنية السردية ، على النماذج الروائية - موضوع المقاربة البنيوية - يمكن التمهيد لثلاثةٍ من الرواة ، في السرد الروائي العربي المعاصر - بحسب تقسيم الناقدة البنيوية ، الدكتورة يمنى العيد - على اعتبار أنها الأنواع الأكثر قرباً من بنية الرواية اليمينية ، العربية . وهي :

(١) عبدالعالي ، بوطيب ، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين

الائتلاف والاختلاف ، فصول ، عدد خاص عن زمن الرواية ، ص ٧٣ ، مج

١١ ، ج ١ : ٤/ع ، ١٩٩٣ م .

(٢) د . حميد الحمداني ، بنية النص السردية ، ص ٤٩ .

١= الراوي العليم بكل شيء ، أو كلّي العلم ، الذي يهيمن على عالم روايته ، والذي يمكنه - لذلك - أن يتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجي ، أو التفسير أو التقليل ، أو الانحياز ، مثل هذا الراوي - ترى الناقدة - يجيء منحازاً إلى صف أبطال روايته «لكنه ، في انحيازه ، مكشوفٌ أحياناً . وخفيٌ أحياناً أخرى . مكشوفٌ ، لا قصداً ، بل لأنه ضعيفٌ فنياً ، غير متمكك لتقنيات السرد الفني .. وخفيٌ بفضل تطور القصّ بحيث أصبح الكاتب قادراً على بناء عالم تخيّل قصصي غني وواسع ومعقد»^(١) ..

٢- الراويان المتناقضان ، أو المتصارعان ، بالقياس إلى موضوعهما المشترك ، في بنية الرواية الواحدة^(٢) . وهما الراويان اللذان يمكن أن ينطلقا من الرؤية الثنائية ، التي تمتزج بها رؤيتان سرديتان (خارجية وداخلية) - ومن ثم - راويان اثنان .

٣- الراوي الشاهد . هو الراوي الذي يظهر في أسلوب السرد الموضوعي والرؤية الخارجية التي ينطلق منها الراوي العليم بكل شيء ، في بنية الرواية التقليدية . غير أنه ، في بنية الرواية الجديدة ، راوٍ موضوعي - غاية الموضوعية - بحيث لا

(١) د . يمنى العيد ، الراوي ، الموقع والشكل ، ص ٨٣-٨٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٨٣-٨٤ .

يُدخل في عالم روايته بوصفٍ ، أو تعليقٍ ، أو انحياز (كالراوي التقليدي) . وبحيث يتحدّد دوره ، في مجرد «الشهادة» . شهادة الكتابة على زمنها . على واقعها الثقافي ، حيث ، في هذا الزمن الذي تغيّرت هويته التاريخية واختلف واقعه الثقافية ، تراجع أثر الكاتب وضمّرت فاعلية الكتابة . والتراجع ليس تلقائياً ، بل هو قائمٌ في إطار الشعور بهيمنة السلطة السياسية وقوة حضورها في الثقافي ، أو قدرتها على الإمساك الثقافي»^(١) .

د- نماذج الرؤية السردية:

أولاً: رواية «الرهينة»، نزيد مطبع دماج:

(أ) موضوع الرواية:

تعكس الرواية ، في بنيتها السردية ، أحداث التجربة الشخصية التي مرّ بها الرهينة ، في «نظام الرهانة» ، الذي كان قائماً في اليمن قبل الثورة . والذي بمقتضاه كان يحق للإمام أن ينتزع أبناء الأسر الكبيرة في الريف ويودعها السجن مع القتلة والمجرمين ، لكي يضمن بذلك ولاء الآباء وعدم خروجهم عن طاعته»^(٢) .

(١) د . عيسى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص ٩٠ .

(٢) د . علي جواد الطاهر ، من مقاله عن الرهينة لدماج ، المنشور في صفحة ،

قراءات في الأدب والفن ، التي يكتبها الأستاذ الدكتور : عبدالعزيز المقالح ، في

صحيفة : ٢٦ سبتمبر «المحلية» ، ص ٢٥ ، ٥٥٦/٤ ، بتاريخ ٢٢-٧-٩٣ م .

وتدور معظم الأحداث ، في قصر نائب الإمام ، الذي
الغفل إليه الرهينة ، بعد أن كان مقيماً ، لفترة وجيزة ، في
سجن قلعة الرهائن . وفي القصر ، يتعرّف الرهينة على
شخصيات مختلفة ، كالديدار عبادي ، الذي يعرفه بكل
شيء ، في عالم القصر المجهول ، بحكم قدمه وقربه من الحاكم ،
وكالشريفة حفصة ، أخت النائب ، المطلقة ، التي يقع الرهينة ،
الطفل المراهق ، في عشقها . ذلك العشق الذي يستغرق حيزاً
كبيراً ، بالقياس إلى صفحات هذه الرواية القصيرة . . . ومن
القصر ، يفرّ الرهينة - أخيراً - بعد أن فشل في تجربته
العاطفية ، تلك . وبعد أن مات صاحبه الديدار عبادي ،
محددًا ، بل حين حدثت مستجدات سياسية ، شغلت الطبقة
الحاكمة ، مثل حدث مقتل الإمام وتداعياته على كل من في
القصر (كالرهينة) وعلى من هم خارج القصر ، أيضاً .

ب) الرؤية الثنائية:

هي الرؤية التي يمكن مقارنة ، الرؤية الداخلية - فيها ،
أولاً - ، على اعتبار أنها الرؤية التي تنطلق من الرهينة ، الراوي
الأول ، الذي يروي لنا عن تجربته الشخصية ، في نظام الرهانة .
ثم الرؤية الخارجية ، التي تنطلق من الديدار عبادي ، الراوي
الثاني ، الذي يروي لصاحبه الرهينة ، عن كل ما (ومن) ، في
قصر نائب الإمام .

١- الرؤية الداخلية:

أما الرؤية الداخلية ، فهي الرؤية التي يبدو - فيها - الرهينة ، راوياً محدود العلم ، تتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات الأخرى ، التي تعيش معها ، أو بصحبتها ، على نحو ما يسميه «بويون» بالرؤية (مع) . وعلى نحو ما يمكن تمثيله بالماذج الآتية :

١- الراوي بضمير الأنا:

ضمير الأنا ، هو الضمير الذي تروي - من خلاله - الشخصية الروائية الواقعة في الزمن الحاضر ، الذي هو زمن السرد ، عن أحداث وشخصيات ، تقع في الزمن الماضي ، الذي هو زمن الحكاية ، بما يوهم القارئ بأن الرواية - والحال هذه - هي ضربٌ من السيرة الذاتية^(١) ، أو المذكرات الاعترافية (التوبيوغرافية) ، التي يروي - فيها - الرهينة - مثلاً - عن تجربته الشخصية ، مستعيناً ، بهذا الضمير الإيهامي . ومحاولاً إقناعنا - من ثم - بواقعية ما مرَّ به ، فيها ، من أحداث وشخصيات وأمكنة وأزمنة . . .

فمنذ السطور الأولى من رواية الرهينة ، يظل ضمير الأنا ، «الذي يجيء على لسان الراوي الأول (الرهينة)» . المهيمن

(١) د . عيسى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص ٩٥ .

على معظم بنية السرد فيها ، بالقياس إلى الضميرين الآخرين :
ضمير الغائب الذي يجيء على لسان الراوي الثاني (الدويدار
عهادي) وضمير المخاطب (أنت) الذي يجيء أثناء المشاهد
الحوارية المتفرقة .

من ذلك - مثلاً - ما ورد منذ السطور الأولى من الرواية ،
التي يستعين فيها الرهينة ، الراوي الأول ، بضمير الأنا والتي
تختار منها المقطع الآتي :

« كم هي جميلة هذه المدينة شاهدتها لأول مرة
عندما أخذتُ من قريتي ووضعت في قلعتها
(القاهرة) بين رهائن الإمام . أخذني (عكفة)
الإمام ذوو الملابس الزرقاء عنوةً من بين أحضان
والدتي ومن بين سواعد أفراد أسرتي المتبقين »
(الرهينة ، ص ٣) .

وهكذا . فضمير الأنا ، الأكثر التصاقاً بالشخصية الروائية ،
من شأنه أن يوظف لعبة الإيهام الفني بشكل يوحى بواقعية ما
يجري ، كما أن من شأنه - أيضاً - أن يُقنع القارئ كي
يعاطف - فنياً - مع مرارة التجربة الشخصية أو السيرة
الذاتية ، التي مرّ بها الرهينة ، الراوي الأول .

٢- الراوي يصاحب الشخصيات:

الرهينة الذي يروي - لنا - بضمير الأنا ، عن تجربته الشخصية يروي - كذلك - عن الشخصيات التي مرَّ بها ، أو عاش بصحبتها . ويسجّل - من ثمّ - ملاحظاته حول ما كان يبدو لعينه من مظهرها ، أو من سلوكها الخارجي .

من ذلك - مثلاً - ما كان يلاحظه من مظهر الرهائن

العائدين إلى القلعة :

«وكنت ألاحظ أن معظم العائدين منهم إلى القلعة قد تغيّرت ملامحهم . . حيث غدوا مصفري الوجوه ، بالرغم من ظهور نعومةٍ شاملةٍ في أجسامهم مع شيءٍ من الترهل وذبولٍ في غير أوانه . .» (الرهينة ، ص ٥) .

وهي ملاحظة ، تنطلق من عيني الرهينة على اعتبار أنه الشخصية الرئيسية في بنية الرواية ، التي تغدو كذلك - حسب جون بويون - « ليس لأنها تُرى في المركز .

ولكن فقط ، لأننا - من خلالها - نرى الشخصيات الأخرى . و«مع»ها نعيش الأحداث المروية»^(١) .

ومن ملاحظات الرهينة المصاحب للشخصيات الروائية ، في قصر نائب الإمام - أيضاً - ما كان يستنكره من السلوك

(١) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ص ٢٨٩ .

الموضوي الصادر عن «الشريفة حفصة» ، في أوقات شهر رمضان المبارك . الأمر الذي يزعج الرهينة ويشير قلقه عليها :
«الشريفة حفصة تصوم طبعاً . . هذا ما لمستهُ . .
وتنام بعد سهر طويل . . وتستيقظ في أوقات غير مرتبة . . لكنها أوقات متأخرة جداً . . وهذا ما أزعجني . . فمثلها لا يجوز لها العبث بصحتها . .
تأ يؤثر على رونق جمالها ، خصوصاً في شهر رمضان الذي يقلب حياة الناس رأساً على عقب»
(الرهينة ، ص ٤٤) .

وهو استنكارٌ - كما يبدو - مكشوفٌ يفصح شخص الروائي (الكاتب) الذي يقع خارج بنية السرد الروائي (أو يجب أن يقع بنيوياً) ، إذ كيف لهذا الطفل الصغير ، الذي لم يتجاوز العاشرة - حسب ما ورد في بنية الرواية - أن يفهم في أسباب الرونق والجمال الحضاري الذي لا يتأتى إلا لمن سافر خارج نطاق الإقليم الجغرافي الواحد أو بلغ سنّ الشباب - مثلاً - .
ومع ذلك ، فهو استنكارٌ ممكنٌ يسمح به العرف الفني في الاتجاه الروائي التقليدي ، الواقعي ، الذي تنتمي إليه مثل هذه الرواية الواقعية والذي يقوم بالمطابقة بين طرفي ثنائية السرد/ الحكاية ، توحياً ، للصدق والأمانة ، في النقل عن الواقع الإنساني ، نقلاً فوتوغرافياً تاماً ، ينشأ عنه مثل هذا التدخل الواضح ،

المكشوف ، من قبل شخص الروائي (الكاتب) مخترع شخصية الراوي^(١) ..

٣- معرفة الراوي = معرفة الشخصيات:

فالرهينة - مثلاً - فوجئ بمعرفة خبر مقتل الإمام ، شأنه - في ذلك - شأن بقية الشخصيات الروائية الأخرى ، التي يعيش معها ، أو بصحبتها ، في قصر نائب الإمام ، أو التي تجيء إلى القصر ، من خارجه ، من الشخصيات ذات العلاقة بالأسرة الحاكمة . فحين أعلن نائب الإمام خبره السياسي على أسماع الحاضرين في مقيله ، عرف الرهينة الخبر ، بحكم ملازمته خدمة مقيل النائب :

« كان مقيل اليوم متوتراً .. فالنائب ظلّ خارجاً
داخلاً . وحالته ليس مستقرةً .. بل وحالة الضيوف
المعتادين في المقيل أيضاً أدركت أن هنالك شيئاً ..

(١) لاحظ أننا استخدمنا هنا كلمة شخص للروائي (الكاتب) على اعتبار أنه كائنٌ حقيقي من لحم ودم ، ويقع خارج بنية السرد الروائي . وأنا استخدمنا كلمة شخصية على اعتبار أن الشخصية : كائنٌ خيالي من ورق - كما يقول رولان = بارت - . وعلى اعتبار أن الشخصية عنصر فني ، يقع داخل بنية السرد الروائي ، من وجهة نظر البنيويين الشكلانيين ، لا من وجهة نظر نقاد الرواية ، للتقليديين ، الذي يطابقون بين الشخصيتين (الحقيقية والخيالية) .

- ربما حدث .. أو هو في طريقه إلى الحدوث .. قد أزعج الجميع قال أحد المقربين للنائب . وقد تأكد من معرفته التامة لوجوه الموجودين :
- ما الذي حدث في صنعاء؟
 - قُتل الإمام ..
 - ومن قتله؟
 - حزب الأحرار .. الدستوريين .
 - واستمرت فترة الصمت :
 - هل غادر (السيف) المدينة؟
 - نعم .
 - وكيف غادرها؟
 - لا أعلم
 - ألم يترك لك خبراً؟
 - لا يثق بأحد!
- ذهلت لهذا الحوار المتبادل بين النائب وقريبه ، الذي اتسع مجاله بين المجموعة . وغادر الضيوف مقيلمهم مبكرين ، على غير عادتهم .. واختفى النائب في أحشاء قصره وملحقاته .. وعدت مبكراً إلى صاحبي ، حيث أخبرته بهذه الأحداث .. «
(الرهينة ، ص ١٣٣-١٣٤) .

وهكذا . . . فالرهينة الذي تتساوى معرفته بمعرفة بقية الحاضرين ، لا يستطيع أن يفسّر - لنا - أسباب مقتل الإمام ، أو يبرر ، لذلك الخبر السياسي الذي سمعه ، بسبب محدودية علمه . فلا يقدم لنا أية معلومات ، أو تفسيرات إلا بعد أن يتابع مستجدات الأحداث التي عاصر تطوراتها ، في تجربته الشخصية ، داخل قصر النائب . وباعتباره يعرف كل ما تعرفه تلك الشخصيات من حوله ويجهل - تماماً - كل ما تجهله .

٢- الرؤية الخارجية،

هي الرؤية السردية الأخرى ، التي تتوزع بنية الرواية ، على امتداد السرد فيها . والتي يروي - من خلالها - الدويدار عبادي ، الراوي الثاني لصاحبه الرهينة ، الراوي الأول ، عن كل ما (ومن) في قصر نائب الإمام . وعن الأحداث والشخصيات الواقعة خارج القصر - أيضاً - . على اعتبار أنه الراوي العليم بكل شيء ، أو كلّي العلم ، الذي يمكنه بسبب علمه المطلق ، أن يتدخل ، في عالم روايته ، بالتعليق أو الوصف الخارجي ، مستعيناً - في ذلك - بضمير الغائب (هو) ، المنطلق من أسلوب السرد الموضوعي . فمنذ الصفحات الأولى من بنية الرواية ، يعرف الدويدار عبادي ، صاحبه الرهينة ، بكل ما (ومن) ، في قصر النائب ، الذي انتقل إليه الرهينة ، بعد أن كان مقيماً في قلعة الرهائن :

«عندما وصلت إلى دار النائب . . فرح صديقي
(الدويدار) بي . . وغمرته سعادةً ، لم أكن أتوقَّعها . .
وبدأ يعرِّفني على كلِّ جزءٍ من القصر الواسع
وملحقاته . . وكنت أصادف وأنا معه ، نساءً في
مختلف الأعمال وعلى مستويات متفاوتةٍ من الجمال
والهندام وحسن اللبس . . . كنت أنزوي عندما يقوم
بتعريفني بهن :

- هذه عمة النائب . .

...

- هذه ابنة النائب . .

...

- هذه أخت النائب . . المطلقة .

...

- وهذه زوجة النائب الثانية .

...

- وهذه الأولى .

...

- وهذه الخادمة الجديدة . . إنها جميلة كما ترى . .

أليس كذلك؟

...

- وهذه القديمة .

- ...

- وهذه التي تحلب الأبقار

- ...

- وهذه المربية .. مربية الأطفال .. ووو ..»
(الرهينة ، ص ٧)

لقد كان الدويدار عبادي ، الراوي الثاني يتباهى أمام صاحبه الرهينة ، الراوي الأول ، بتلك المعرفة المطلقة :
« كان مزهواً بأنه يعرف الكثير بما أجهل .. فيزداد تعالياً عندما يكلمني عن سماعه لأخبار العالم من مذياع النائب .. وبأنه الوحيد الذي يقوم بتشغيل ذلك الجهاز الذي يلتف لسماعه حشدٌ كبيرٌ من الناس داخل القصر وخارج أسواره أيضاً .. يعرف كلُّ الأوقات وجميع المحطات والرموز والألغاز ..»
(الرهينة ، ص ١٣) .

ولقد كان يعرف الأبعاد النفسية ، التي تحكم العلاقات الاجتماعية بين الشخصيات الحاكمة ، أو المتصلة بالحاكم . وهي معرفةٌ تسمح بها تقنية هذا الراوي بضمير الهو «المحيط علماً بالظاهر والباطن ، الذي يقدم مادته العلمية ، دون إشارةٍ إلى مصدر معلوماته»^(١) .. ودون تفسير أو تحليل لتلك الأبعاد

(١) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ١٨١ .

الغفسيّة ، الباطنة . والاكتفاء - فقط - بوصفها «وصفاً محايداً ، كما يراها ، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال . ولذلك يسمّى هذا السرد موضوعياً ، لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسّر ما يُحكى له ويؤوِّله» (١) . .

من تلك المعرفة النفسية - مثلاً - ما ورد في سياق الحوار الذي دار بينه وبين صاحبه الرهينة ، عن طبيعة العلاقة التي تربط الشريفة حفصة بشاعر الإمام وولي عهده . تلك العلاقة التي تظلّ تشغل تفكير الرهينة ، الذي يعشق الشريفة حفصة ، لهلجاً - بدافع الغيرة - إلى صاحبه الدويدار عبادي ، الراوي كُلي العلم ، كي يوضح هذا الأخير الأمر ، قائلاً - مثلاً - :

«الرجل . . هو شاعر الإمام وولي عهد الخاص . . وهو وسيّم ومرتاح . ولديه من هذه الرسائل عشرات بل مئات . . ومن داخل قصر الإمام وولي عهده والسيوف كلّهم ما لا يُحصى . . وتنهال عليه الهدايا الثمينة ما يجعله يعيش كالإمام وولي عهده وأفضل منهما . . وأفضل من النائب هذا أيضاً .

- وهل تعرف حفصة . . أعني الشريفة حفصة بهذا؟
- هي تعرف . . لكن الكبرياء والتعالي يجعلانها
تحرص على الصلة به . .

(١) د . حميد الحمداني ، بنية النص السردي ، ص ٤٧ .

- وهل يحبها؟
- لا يحب إلا نفسه ..
- وهي؟
- تحلم .. ولا تحب ..
- لم أفهم .
- تحلم بالشهرة وتحب التحدي . . « (الرهينة ، ص ٤٥ -
- (٤٦) .

ويعود تعليق الراوي الثاني ، حول تلك العلاقة الفاشلة ، إلى طول عيشه في قصر النائب ، وملاحظته - من ثم - لردود الفعل الانفعالية والمتكررة ، التي كانت تصدر عن الشريفة حفصة ، عقب تمزيقها الدائم لرسائل شاعر الإمام وولي عهده . والدويدار عبادي ، كان يعرف - كذلك - الأخبار التي تتناقل ، خارج أسوار القصر ، من قبيل الأخبار المتصلة بأسرة الرهينة ، الذي طلب - ذات يوم - من صاحبه أن يأخذه إلى شوارع المدينة ، لأجل السؤال على أحوال أهله وقريته ، فأسمعه الدويدار ما لا يحب أن يسمع ، وعرفه بما لم يكن يتوقع معرفته :

«- أبوك الهارب يلهب الدنيا بلسانه الطويل ، على الإمام في الجرائد .. في عدن .. وحالة بلدتكم سيئة .. أطرقت .. لم أكن أعرف أن لوالدي هذه الأهمية .

- أمّا أعمامك وأفراد أسرتك الآخرون ففي

السجون .. أطرقت مرةً أخرى .. كنت أعتقد أنني
الرهينة الوحيد في السجن ثم قال :

- لا يوجد في دياركم سوى النساء والأطفال
الرضع .. و(السواري) و(العكفة)^(١) بقاءً عليكم .

نظرت إليه ملياً .. كلامه لا يأتي من خيال .. فهو قد
يلتقطه من أعزّ المقرّبين إلى النائب أو من النائب
نفسه .. لا بدّ أنه قد سمع الكثير بما لم أسمعه ولم
أعرفه ولم أكن أتوقّعه» (الرهينة ، ص ٣٩-٤٠) .

تلك - إذن - هي مصادر الدويدار : (النائب أو المقربون إلى
النائب) الذي كان يعرف حتى الأبعاد السياسية الناتجة عن
الأحداث المفاجئة ، كحدث مقتل الإمام - مثلاً - . فحين
أخبره الرهينة ، بما سمعه في مقيل النائب ، وجدّه غير راضٍ
لحام الرضى ورآه يتمنى حدثاً آخر ، كان ينبغي أن يقع :
«وعدت مبكراً إلى صاحبي حيث أخبرته بهذه
الأحداث .. فوثب من مرقدّه فجأةً وهو يسألني :

- هل قُتل الإمام؟

- هذا ما سمعته .

وارتمى على ظهره وصوته ينخفت :

- هل أنت متأكد من ذلك؟

(١) السواري : سلاح الفرسان ، والعكفة : حرس الإمام الخاص .

- هذا ما سمعته .
- ونفض مرةً أخرى :
- ولي العهد .. السيف .. أين هو؟
- غادر المدينة .
- وارتمى مرةً أخرى على ظهره قاتلاً ، كمن يخاطب نفسه :
- لقد فشلوا .. كان عليهم بسيف الإسلام قبل الإمام ..
- ماذا قلت؟
- لا شيء .
- هل أنت بخير؟
- كنت .

أهذا الدويدار .. صاحبي .. أكثر إدراكاً للأوضاع منِّي .. وهو المريض .. الآن .. وربما على فراش الموت؟! (الرهينة ، ص ١٣٤-١٣٥) .

إن ولي العهد ، هو الذي كان ينبغي أن يُقتل ، من وجهة نظر ، هذا الراوي العليم بالشخصيات الحاكمة ، وبالأبعاد السياسية التي تختلف فيها كل شخصية ، عن الأخرى . وهو اختلافٌ عرفه الدويدار عبادي ، بسبب طول ملازمته خدمة أهل القصر . في حين أن الرهينة ، الراوي محدود العلم ، لا يعرف سوى ما يعرفه الآخرون ويسمعونه ، كما يبدو ذلك -

بشأن - من تكرر عبارته التي يجيب فيها عن سؤال الدويدار ،
قوله : « هذا ما سمعته » (مرتين) .

وتجدر الإشارة إلى أنه في اجتماع الرويتين السرديتين ،
الداخلية الحديثة والخارجية التقليدية ، في بنية هذه الرواية
الواقعية ، ما يدل على أن ثمة نزوعاً إلى الانعتاق من هيمنة
الراوي الواحد ، الذي ظلّ زمناً مهيمناً على بنية الرواية
التقليدية . وما يدل - أيضاً - على أن ثمة مرونة سردية ،
تسمح بالانفتاح على الضمائر الأخرى ، غير ضمير الهو ،
بحسب .

وتجدر الإشارة - كذلك - إلى أنه في اجتماع الراويين
المطلقين من الرؤية الثنائية (الداخلية والخارجية) ، يمكن
الافتراض بوجود النوع الثاني من أنواع الرواة ، الذي يسمح بظهور
راويين متناقضين أو متصارعين ، بالقياس إلى موضوعهما المشترك
بحسب تعبير الدكتورة يمني العيد^(١) - . هما هنا : الرهينة
ومصاحبه الدويدار عبادي . على اعتبار أن التناقض أو الصراع
الذي ظل يتم بينهما ، كان حول طبيعة علاقتهما بالحاكم .
وهل اعتبار أن الموضوع المشترك الذي كان يجمع بينهما هو
الظماؤهما إلى طبقة المحكوم عليهم بظلم الحاكم . ولتوضيح ذلك

(١) انظر : أنواع الرواة ، التمهيد ، ص ٣٠ . وكذلك انظر : د . يمني العيد ، في

كتابها الراوي ، الموقع والشكل ، ص ٨٤-٨٥ .

يمكن مقارنة الثنائيتين الضديتين البارزتين والآتيتين . وهما :

١- ثنائية القبول/ الرفض .

٢- ثنائية الموت/ الفرار (أو الحياة) .

١- القبول/ الرفض،

هي الثنائية التي يمثّل الدويدار عبادي الطرف الأول - منها - لأنه كان يستجيب استجابةً عمياء ، لكل ما يؤمر به من أعمال في قصر النائب ، دون أن يجروء على الرفض أو الاعتراض . في الوقت الذي كان الرهينة يجروء على ذلك ، على اعتبار أنه الطرف الآخر من تلك الثنائية الضدية .

ومن هنا يبدأ الصراع الواضح بين الراويين المتناقضين (ويتبلور) ، في علاقتهما بالحاكم ، على نحو ما يمكن تمثيله بالنموذج الآتي ، الذي يتضح - من خلاله - طرفاً هذه الثنائية الضدية . فحين جاء الدويدار إلى صاحبه الرهينة - مثلاً - كي يقنعه بضرورة الاستجابة لأمر الشريفة حفصة ، خوفاً عليه من العقاب ، وجده يصرّ على الرفض ، مهما كلّفه ذلك :

« .. وأقبل صاحبي مبتسماً كعادته . وقال لي :

- لقد أمرت الشريفة حفصة بفك قيدك .

- لكنني لم أطلب منها؟

- هي أمرت ..

- لن أنفذ هذا الأمر .



- العسكري سيقوم بتنفيذه

- سأقاوم .

- سيكلفك ذلك الكثير .

- لا يهم .

وأقنعت نفسي وصممت على ما اقتنعت به .. وحاول
العسكري إخضاعني بالقوة ووضعني على الأرض ..
لكنني قاومت .. ونشبت بيني وبينه معركة
استخدمت فيها كل ما استطعت من وسائل ..
بالأظافر وبرمي الحصى على عيونه وبالعض
بالأسنان .. لكنه كان مستثاراً أكثر مني لعدم خروجه
مع زملائه فصب غضبه عليّ وتحملت منه ركلاتٍ
ولطماتٍ صلبة ..» (الرهينة ، ص ٥٣-٥٤) .

ولقد كان الصراع ينشأ بين هذين الراويين المتناقضين ،
في علاقتهما بالحاكم ، صراعاً انفعالياً مؤقتاً ، سببه الحاكم -
نفسه - الذي استهلك مجمل القوى الجسدية والنفسية ، لدى
الدوهدار عبادي - أسوأ استهلاك - . ثم لما تدهورت صحته
وعجز - من ثم - عن القيام بأعماله في القصر ، مال الحاكم
عنه إلى صاحبه الرهينة ، كي يقوم هذا الأخير ، بالأعمال التي
كانت منوطةً بالدوهدار . الأمر الذي يظلُّ يثير الصراع النفسي
في أعمال الدوهدار ، لشعوره بالعجز والغيرة والمرض . ذلك
الشعور الذي كان الرهينة يفهمه ويحسُّ به ويشور - بسببه -

في وجه كل من حوله . وفي وجه صاحبه الدويدار عبادي -
أيضاً - مؤكداً له - في كل مرة - أنه يرفض الخيانة التي
تفرضها عليهما سلطة الحاكم الجائر - وحدها - ، على نحو ما
يمكن تمثيله بالحوار الانفعالي الآتي والطويل - نسبياً - الذي
دار بين الراويين الصديقين . والذي يعكس شكل الانفعال
المؤقت الذي كان ، ما إن يصل ذروته حتى يزول فوراً . وذلك
حين جاء الدويدار كي يبلغ صاحبه بضرورة قيامه بتنفيذ
إحدى المهام التي كانت منوطةً به قبل مرضه ، الأمر الذي
أحزن الرهينة ، لأنه كان يفهم نفسية صاحبه فكان الصراع
وكان الانفعال المؤقت الآتي :

«- عليك اليوم بمرافقة (الشرائف) إلى قصر ولي العهد .
كانت تلك مهمته دائماً ، منذ وصلت إلى قصر النائب
وحتى الآن .

ولا أدري ما الذي عكس الأمور . . فقلت له مواسياً :
- أهذا اقتراح الشرائف كلهن . . وهو أمرٌ على كل حال
صادر عن النائب ، كلما بُلّغت به . .

أخرجت اللقمة من فمي قبل أن أمضغها وقذفت بها . .
وقمت متألماً وقلت محاولاً أن أوحى له بأن الأمر عادي . ولا
يهمني وإنما يزيدني تعاسةً :

- أنت أخبر مني بهذه الرحلات . . وخصوصاً إلى قصر
ولي العهد . .

- أجابني وقد فرش ابتسامهً باهتةً على شفثيه :
- لكلِّ عصرٍ رجاله ..
 - هذا تعذيبٌ متعمدٌ لي منك
 - لا ..
 - بل وجرحٌ لمشاعري
 - لا أقصد ..
 - وقتلٌ صامتٌ لي
 - لا تفكر في هذا ..
 - لقد أغويتني .. هذا صحيح . ولكنك لن تغويني
 - لا ارتكاب خيانة وبأنانية مفرطة ..
 - لم أغوك مطلقاً .. فأنت مالك نفسك ..
 - بل أغويتني ..
 - بماذا؟
 - .. بالكثير من الأمور .. أتريد أن أذكرك ببعضها؟
 - لا أتذكر شيئاً .. ومع ذلك فلا تدع الأمور في ذهنك
 - تصل بك إلى سوء الظنِّ هذا ..
 - أنت سيء الظنِّ بي .
 - معاذ الله
 - تجرحني يومياً .
 - ما شاء الله
 - أعوذ بالله ..

- هذا يكفي .
- لا ..
- أصبح الجميع ينظرون إلينا ونحن نتجادل .
- لا يهم .
- أرجوك لا ترفع صوتك .
- بل سأفعل ذلك .
- لماذا كل هذا الإزعاج؟
- لكي تعرف أنني أحبك كأخي الذي فقدته منذ زمنٍ طويل ..

- لا يهم .. أنا أخوك .. اعتبرني بمقامه ..
- منذ وصلت هذا القصر وأنا أعتبرك أخي فعلاً ..
- إذن لا داعي للتشنج؟
- هل أنا الذي أتشنج؟
- نعم .. وهل هو أنا؟
- إذن سأتشنج أكثر ..
- مهلاً . وليكن ولكن لا ترفع صوتك هكذا ..
- سأرفعه حتى يسمعي النائب ..
- أكيد قد سمعك
- ويسمعي من إليه ..
- لقد التقطوا الصدى!
- ويسمعي العالم كله ..

- .. وتسمعك حفصة .. الشريفة حفصة
- .. حفصة أو الزعفرانة .. لا يهم ..
- لا داعي لكل هذا .
- لكي يعرفوا يا صاحبي بأنتي لم أخنك مطلقاً ..
- انتهى الموضوع ..
- لم ينته ..
- بل انتهى .. وقم بنا إلى الغرفة أخبرك ما هو واجبٌ عليك ..
- أيُّ واجب؟
- مرافقة (الشرائف) إلى قصر ولي العهد
- انتهى الحوار .
- (الرهينة ، ص ٧٧-٨٠)

٢- الموت أو الحياة (البقاء أو الفرار)؛

هي الثنائية المتفرّعة عن ثنائية القبول/ الرفض السابقة . ذلك أن الموت هو النهاية المأسوية التي كان لا بد من أن يصل إليها الدويدار عبادي ، نتيجة قبوله المطلق لأوامر الحاكم ، الذي استهلك قواه الجسدية والنفسية ، أسوأ استهلاك والموت هو النهاية الحتمية للصراع النفسي ، المستمر الذي ظلّ يلاحق الدويدار - أثناء مرضه - حين كان يرى نفسه ، قد أصبح مهملاً من قبل الحاكم ، الذي استغنى عن خدماته ، كما

يستغني عن أي شيءٍ ، لم يعد نافعاً ، من أشياء القصر . . .
أما الفرار فهو النتيجة البديهية لفلسفة الرقص ، المستمر ،
الذي كان عليه الرهينة المتمرد على أوامر الحاكم ونواهيهِ . لقد
فرَّ الرهينة كي ينجو بحياته من موتٍ محقق . ولقد كانت
المقبرة التي دُفن بها صاحبه ، نقطة الفرار ، التي انطلق منها
الرهينة ، إلى حيث لا يدري ، في النهاية المفتوحة من بنية
السرد الروائي . الأمر الذي يمكن أن نستنتج معه : أن فرار
الرهينة ، ربما حدث بسبب موت صاحبه ، الذي كان يمثل
مصدراً للطمأنينة والحذر ، الضروريين . داخل عالم القصر
المجهول . خاصةً أن الرهينة ، الراوي الأول ، الذي ينطلق من
الرؤية (مع) ، في أسلوب السرد الذاتي ، هو راوٍ محدود العلم ،
بالقياس إلى صاحبه الراوي الثاني ، كُلي العلم ، الذي ينطلق
من الرؤية الخارجية ، في أسلوب السرد الموضوعي . .
وأخيراً . . تجدر الإشارة إلى أن فلسفة الفرار من المكان
الروائي ، في بنية الرواية الواقعية ، هي مما يطلق عليه بـ «أدب
الهروب» ، الذي يرتبط - عادةً - بالسفر أو الرحيل ، أو
الاغتراب . . أو التوقان إلى مكانٍ بعيد^(١) . . بحثاً عن الألفة
المفقودة ، التي انتفت ، في المكان السابق . والتي بات الانتقال
- معها - ضرورياً .

(١) رولان بورونوف وريال اوثيليه ، عالم الرواية ، ص ١١٤ .

ثانياً، رواية «السمار الثلاثة» لسعيد عولقي،

(أ) موضوع الرواية:

يدور حاضر السرد ، في الرواية ، حول قضية القتل ، التي تورط السمار الثلاثة (أحمد عبدالله القاضي ، أنور إبراهيم خان ، مهدي عوض باسنبل) ، بضرورة الإدلاء بالشهادة - فيها - لصالح المتهم (عمر عبدالسلام) ، الذي يثق السمار ، ثقةً تامة ، بأنه القاتل الحقيقي . الأمر الذي يجعلهم يقعون في مأزق إشكالي بين القبول بإدلاء الشهادة ، التي يجبرهم على تنفيذها الضابط (جبران) . وبين رفض ذلك . . . إلى أن يستجيبوا ، بعد صراع مرير ، لصوت الضمير ، فيرفضوا الكذب ويعلنوا الحقيقة التي يؤمنون بها . . .

غير أن فيض الذكريات الذي انهمر ، منذ السطور الأولى من بنية السرد الروائية ، قد جعل من الحدث الرئيس ، أحداثاً متشابكة ، ومن الشخصيات المحصورة بحاضر السرد ، شخصيات متعددة . ومن الزمن المرتبط بتفاصيل القضية ، أزمنة متباعدة ، قد تجاوزت عشرات ، إن لم يكن مئات السنوات الضاربة في عمق التاريخ .

(ب) الرؤية المتعددة:

وهي الرؤية السردية ، التي تسمح بتعدد الرؤى السردية ، كما تسمح بتعدد الرواة ، أنفسهم ، كلٌ يروي عن نفسه ، بنفسه .

١- تعدد الرؤى:

أما تعدد الرؤى ، فهي وجهات النظر ، التي يعبر من خلالها - أبطال الرواية الثلاثة ، عن علاقتهم بأعمالهم الوظيفية ويفنونهم الإبداعية المختلفة ، وهي الرؤى ، التي تنطلق من السمار الثلاثة ، في علاقتهم بعالم روايتهم ، بأحداثه والشخصيات . وتجدر الإشارة إلى أنه على الرغم من تعدد الرؤى السردية ، إلا أن ثمة قاسماً مشتركاً - يجمع بينها . ويتلخص في الطموح إلى تحقيق ما ينبغي أن يكون وعدم الرضا بما هو كائنٌ - بالفعل - في واقعهم الثقافي المعيش ، على امتداد بنية السرد الروائي . وعلى نحو ما يمكن تمثيله بالنموذج الآتي :

«عندما أكتب قال أحمد القاضي لا أصدق أن في مقدوري قول الرأي الصادق النابع من داخلي أنا .. والمعبر عن قناعاتي ، لأني لا بد من أن أتعامل في عملي اليومي مع تفاهات العالم المحيط بي وأكاذيبه .. فالكتابة الصحفية هي مهنتي .. وهي أشق على نفسي وأشد تعذيباً من الجلوس على الخازوق .. أنا لا أجد نفسي إلا في كتابة الشعر .. ولكن وأسفاه .. فالشعر عندي أقل مجاهرةً وصراحة من المقالة الصحفية .» .

وقال مهدي باسنبل :

«حتى لو فرضنا جدلاً أنني اخترت نصاً مسرحياً أجنبياً ، لأخرجه هنا ، موظفاً إياه توظيفاً خبيثاً ألعن به (سنسفييل أبو الواقع) الذي نعيشه .. فما هي النتيجة إذا ما افترضنا بأنه نجح في تخطي العوائق واجتياز العقبات ليرى النور؟؟ لا يمكن أن يقتنع أحدٌ إلا أن وقائع هذا العمل المسرحي ، لا تمت إلينا بصلة .. وأن الوقائع التي يحتويها مستوردة ، مهما بُذل من جهدٍ في تصنيعها محلياً .. أنا لا أجد نصاً محلياً بشحمه ولحمه وعظمه يشفي غليلي .. ولا أعرف مؤلفاً محلياً واحداً يؤهله غباؤه ليبذل الوقت والجهد في كتابة مسرحية مصيرها المحتوم هو المنع»

ثم تكلم أنور خان كلاماً مجرداً :

«الموسيقى لغة عالمية لا تشتم أو تنتقد .. ولا تخضع خضوعاً قهرياً لأهواء السياسة وتسلط الحكام .. إلا أن المشكلة العويصة التي تجابهني هي كيف يمكن أن أضع الحاناً تحرك مشاعر الناس التي ماتت؟؟ كيف يمكن للموسيقى أن تغسل نفوساً تنضح بكل هذه المرارة وتنوء بكل ذلك الشقاء؟؟ وهل يمكن أن يرقص الناس فرحاً على أنغامهم ثكلى؟؟ أم أن جذوة الفرحة - رباه - قد انطفأت في الحاني .. وماتت؟» .

(السمار الثلاثة ، ص ١٤-١٥) .

وهكذا . . . نجدنا أمام ثلاث رؤى سردية متعددة ، لثلاثة أبطال ، أو رواة ، يختلفون في طبيعة أعمالهم الوظيفية ، وكذلك في ميولهم الإبداعية ، غير أنهم يتفوقون في قناعاتهم الثقافية وطموحهم الذي هو بمثابة قاسم مشترك ، يجمع في ما بينهم ، ويجعل من رؤاهم السردية المتعددة رؤيةً واحدةً . ومن ثم ، راوياً واحداً .

٢- تعدد الرواة،

في الرواية داخل الرواية ، من الرؤية المتعددة ، يمكن أن يبرز أسلوبٌ من فنِّ «السيرة» بنوعيتها : الذاتية والموضوعية . فالسيرة الذاتية تتبلور حين يروي كلُّ واحدٍ من السمار الثلاثة عن نفسه بنفسه مستخدماً ضمير المتكلم (أنا) الذي ينطلق من الرؤية الداخلية وأسلوب السرد الذاتي . أما السيرة الموضوعية ، التي سيأتي التمثيل بنماذج منها ، أثناء الحديث عن «الرؤية الخارجية» فتتبلور حين يتناوب الراوي التقليدي ، بضمير الهو مع أبطال روايته ، في الحديث عن حياتهم الاجتماعية والفنية .

فمن السيرة الذاتية - أولاً - ، ما يرويّه مهدي يا سنبل عن حياته الاجتماعية ، غير المتكافئة ، التي عاشها مع زوجته زينب . والتي جاء فيها قوله :

«لقد علمتني حياتي مع زينب محنة الصبر الذي لا
يثمر . . . وعندما راودتني القناعة ذات يوم بأنني قد
أصبحت قادراً على الفصل بين القمح والتبن . . . وبأن
«عذاب سيزيف» ما هو إلا نزهة بريئة أمام شقائي . .
لجأت إلى القضاء من أجل الخلاص . . . وقد خيّرني
القاضي بين خيارين مقابل الطلاق . . . فيما أن أترك
بيتي نهائياً لزينب ولها حضانة الأولاد . . . وإما أن
أقبل العيش في غرفةٍ واحدةٍ وحيدة لا أتجاوزها في
البيت نفسه . أو أن أقلع أساساً عن فكرة الطلاق .
تمهلّت بعض الوقت لأفكر . . . وانسلت مني نظرةٌ
سريعةٌ إلى وجه زينب الواقفة بثباتٍ وجمود . ورأيتهـا
تبتسم بنخبثٍ وتشفٍ كاشفةً عن أنيابها الكريهة . .
فاندفعت قائلاً للقاضي بسرعة :

- أنا موافق على أيّ شيء . . .» (السمار الثلاثة ،
ص ٤٠-٤١)

وكما نلاحظ ، فضمير الأنا ، الذي يوهمنا - من خلاله -
الراوي باسنبل ، بواقعية ما يرويه بنفسه عن حياته
الاجتماعية ، يقوم - هنا - بوظيفة بنيوية ، تتلخص في
الكشف عن البعد الاجتماعي ، غير المتكافئ ، في حياة هذا
الراوي (أو الرواة الثلاثة) انطلاقاً من قضايا المنزل ومروراً
بالقضايا الواقعة خارجه .

ومن السيرة الذاتية - أيضاً - ما جاء في الحديث أنور خان
عن حياته الفنية ، قائلاً :

بيتهوفن قويٌّ ، واثقٌ ، عنيفٌ ، وجبارٌ . . وأنا ضعيفٌ ،
ذليلٌ ، صغيرٌ ، ومسكينٌ . . لا . . لا . . أنا لا قبل لي
بكل ذلك الحزم والقوة والجبروت . . بيتهوفن فوق
طاقتي . . فوق قدرتي على التفهم والتوافق والانسجام
مهما حاولت أن أستوعب وأتكيف وأتذوق
واحتمل . . موتسارت وحده هو الذي يملأ صدري
بالموسيقى . . » (السمار الثلاثة ، ص ٤٣-٤٤) .

وكالكشف عن البعد الاجتماعي ، يقوم ضمير الأنا - هنا -
بوظيفة بنيوية أخرى ، تتلخص في الكشف عن البعد النفسي ،
الذي كان يتّصف به هذا الراوي الآخر . على اعتبار أنه عازفٌ
موسيقيٌّ ، يميل إلى النوع الهادئ من الموسيقى العذبة ويكره حياة
الصخب المفروضة على واقعه اليومي المعيش . غير أنه ما إن
يواجه قضايا الواقع من حوله ومشكلاته الطارئة ، حتى تصدمه
المواجهة ، فيقف عاجزاً مذهولاً إلى حدّ الهذيان . وهذا ما يتضح
- بالفعل - عند الربط البنيوي بين ماضي السرد ، الذي يروي
عن السيرة الفنية لحياة أنور خان - مثلاً - وبين حاضره المتصل
بأحداث قضية القتل التي تورط السمار الثلاثة بضرورة الإدلاء
بالشهادة فيها لصالح المتهم ، فحين دخل أنور خان إلى قاعة

المهكمة كان منفعلًا ، إلى حدّ الهذيان وفاقداً للوعي ، بسبب عدم خبرته بدخول المحاكم بالقضايا السياسية . وبسبب طول انكفائه هلى نفسه بين أحضان موسيقاه الحاملة ، الخيالية ، التي ورد ذكرها في سياق سيرته الذاتية الماضية :

« . . وقبل أن يحلف اليمين أو يسأله أحدٌ عن شيء انطلق يهذي كالمنجبول حتى قبل أن يصل إلى المكان المخصص لوقوفه :

- يا ناس . . أنا فنان!! والفنان حساس . . أنا لا علاقة لي بالقتل والدم وهذه الأشياء . . أنا مسكين . . وجبان . . أنا لا أعرف شيئاً . . ثم إنني هندي ولا دخل لي بشيءٍ هنا . . أنا لم أدخل محكمة في حياتي . . من المسئول هنا؟؟» (السمار الثلاثة ، ص ٩٣) .

إن أنور خان لم يدخل محكمة في حياته - إذن - ! وإن السيرة الذاتية (والاجتماعية) ، التي تروى عن ماضي أنور خان ، هي التي تؤكد صدق ما يقول ، حين نعود إلى قراءتها ، أو حين نربط ذلك الماضي ، بهذا الحاضر الروائي الذي يروي هن أحدث قضية القتل .

ج) الرؤية الخارجية،

هي الرؤية التي يتناوب فيها الراوي التقليدي ، بضمير الهو ، مع أبطال روايته الثلاثة ، في الرواية عن حياتهم

الاجتماعية والفنية . وفي الانحياز إلى مواقفهم المختلفة ، عبر -
ما يسمّى بالسيرة الموضوعية .

فمن الرواية عن حياة السمار الثلاثة الاجتماعية :

أ. السيرة الموضوعية لأحمد القاضي، التي ورد فيها - مثلاً -،

«هاجر عبدالله القاضي - والد أحمد - إلى الحبشة
بعد ولادة أحمد بسنة .. وعاش في كرن . وسافر
أحمد إلى عدن عندما بلغ الثامنة . وعاش في بيت
خاله .. وتعلّم في المدارس الأهلية .. وأكمل تعليمه
في القاهرة وروما على نفقة أبيه ومساعدة خاله .. ولما
عاد إلى أرض الوطن كان الزمن يهيء نفسه للدخول
في مرحلة جديدة من الثورة على الإمام والنضال ضد
الاحتلال البريطاني ..» (السمار الثلاثة ، ص ٣١) .

وكما نلاحظ ، فالتسلسل المنطقي ، أو التتابعي الزمني ،
في السرد ، هو الأسلوب التقليدي الذي يلجأ إليه هذا الراوي
بضمير الهو - هنا - هو يلخّص - بشكل سريع - السيرة
الموضوعية ، التي تروي عن حياة أحمد القاضي الاجتماعية ،
معتمداً - في ذلك - على الربط بين الأفعال ، أو الأحداث
بخرف العطف ، الواو (أو ثم) ، على طريقة رواية الحدث التي
يعرّفها أدوين موير - مثلاً - بقوله :

«إنها أحد تلك الكتب التي تحتفظ بانتباهنا عن

طريق سرد الأحداث على طريقة «ثم . .
و ثم» . . (١) .

وهو تسلسلٌ منطقيٌ ، يختلف عن اتجاه الرواية ، في مجمل
بنيتها السردية إلى الشكل الروائي الحديث ، أو الأسلوب
السردى غير المنطقي ، أو غير التتابعي ، في تسلسل أحداثه ،
على غرار روايات تيار الوعي واللاوعي ، الأمر الذي يمكن معه
أن نستنتج أن هذه الرواية (السمار الثلاثة) غير خالصة في
شكلها الحديث وغير تقليدية ، كلُّ التقليد .

ب. ومن السيرة الموضوعية، التي يروي - من خلالها - الراوي

التقليدي، بضمير الهو، عن الحياة الفنية لأنور خان - مثلاً،

«في لحنه الثالث ، صادف أنور خان ، نجاحاً أفضل من
الذي لقيه في لحنه السابقين . . هنا في هذا اللحن
كانت الموسيقى أكثر غزارةً وتنوعاً . . وكان التطريب
ظاهراً تحت مسحة الحزن التي جلّت اللحن
بالسواد . .» (السمار الثلاثة ، ص ٤٧) .

وتجدر الإشارة - أخيراً - إلى أن هذا التناوب في السرد ،
بين الراوي التقليدي ، بضمير الهو وأبطال روايته الثلاثة ، الذين
يروون عن أنفسهم بضمير الأنا ، من شأنه أن يكشف عن صفةٍ

(١) أدوين موير ، بناء الرواية ، ص ١٣ .

ديمقراطية ، بدأ يتّصف بها ، هذا الراوي ، الذي ظلّ مهيمناً زمنياً على عالم روايته بأحداثه والشخصيات . وهي صفةٌ تسمح بالانفتاح على الرؤى السردية المتعددة ، كما تسمح - كذلك - بالانفتاح على الرواة والضمائر المتنوعة ، وإن كانت صفةٌ تنبع عن انحياز هذا النوع الأول من أنواع الرواة في السرد الروائي العربي ، إلى صفّ أبطال روايته ، انحيازاً يكاد يكون مكشوفاً ، في أماكن متفرقة من السرد على نحو ما يمكن تمثيله بالموذجين الآتين :

أ . الراوي التقليدي ، ينحاز إلى صفّ أبطال روايته ، في عدم اطمئنانهم إلى شخصية المحقق جبران ، الذي يجبرهم على ضرورة الإدلاء بالشهادة لصالح المتهم :

« .. وجبران يعرف مدى تلهفهم إلى معرفة التفاصيل ومكانهم فيها .. لكنه كأمثاله ممن يعدّ الخبث رصيذاً من الخبرة في سجلّ خدمتهم ، كان يماطل ويراوغ .. ويشكّل عجينة خبثه ، كالصلصال أمام أعينهم ، دون أن يعطيها شكلاً واضحاً .. » (السمار الثلاثة ، ص ٥٥) .

فجبران - من وجهة نظر هذا الراوي المنحاز إلى صفّ أبطال روايته - شخصيةٌ خبيثةٌ ، بماطلة ، مراوغة .. في حين أن أبطال روايته الثلاثة ، يتّصفون بالخير والعدل والصدق .. وما

إلى ذلك من الصفات النبيلة التي ترد ، في تبريره المسبق ، لما سيكون عليه موقف السمار ، إن هم أذعنوا لتهديد جبران الإيهام :

«ومع أن نوازع النبل والخير والعدل والصدق وكل القيم والمثل والأخلاقيات السامية ، كانت تجذب السمار الثلاثة إلى صفها . . إلا أن الإذعان لغيرها بدا محتوماً لا مفرّ منه ولا مهرب . .» (السمار الثلاثة ، ص ٦٥) .

وتجدر الإشارة إلى أن الراوي التقليدي ، الذي هو الراوي العليم بكل شيء يحدث في عالم روايته ، ظاهره وباطنه وحاضره ومستقبله ، يعلم بموقف السمار الذي سيكون في ما بعد . غير أنه يعمد - هنا - إلى الإيهام الفني ، بشكل يوحي باحتمال إذعان السمار الثلاثة (الذين لا يدعون في نهاية بنية الرواية أو قبيل نهايتها) لتهديد المحقق جبران ، موظفاً - في ذلك - عنصرني التشويق والمفاجأة الفنيين ، كأنما بدا الإعلان المسبق من قبل هذا الراوي عما سوف يكون من موقف أبطاله الثلاثة . . كأنما بدا موظفاً لتقنية التوقع التي تحتمل التحقق اللاحق وعدمه ، والتي نجدتها في الرواية الحديثة . على العكس من الاستباق الذي يستشرف الراوي عبره أحداثاً ومواقف تتحقق بالفعل لاحقاً في الرواية التقليدية ، غالباً .

ب . الراوي المنحاز ، يتعاطف مع بطله أنور خان ، الذي دخل قاعة المحكمة وهو يهذي بانفعال واضح ، جعل القاعة تضجُّ بالضحك على سلوكه المنهار :

«مسكين أنور خان . . يبدو أن الضغط المتزايد على أعصابه والتوتر الشديد الذي تعرّض له ، خلال الأربع والعشرين ساعة الماضية . قد أدّى به إلى الانهيار العصبي الذي قاده إلى الهديان . .» (السمار الثلاثة ، ص ٩٣-٩٤) .

وهو تعاطف - كما يبدو - يبرّر فيه الراوي المنحاز ، سلوك بطله المنهار ، مبتدئاً تبريره بلفظة : «مسكين» التي تدل على مطلق التعاطف والإشفاق .

ثالثاً: رواية «مدينة المياه المعلقة» ، لـ محمد مثنى:

(أ) موضوع الرواية:

تعكس الرواية ، في مجمل بنيتها السردية واقع الإنسان العربي المعاصر ، عقب اكتشاف مادة «النفط» . وانتقاله من حياة البداوة السهلة إلى حياة التحضر ، المعقدة . ذلك الانتقال الذي انعكس سلباً على الأبعاد النفسية للعلاقات الاجتماعية ، فجعل منها مجرد علاقات نفعية ، مادية ، في ظاهرها . وجوفاء ممزقة ، في باطنها .

إننا ، في بنية هذه الرواية أمام حشدٍ من الشخصيات

والأحداث المبعثرة - هنا وهناك - في مدينة هي أقرب إلى اللغز ، فلا هي تقع في الأسطورة ولا هي في الواقع - تماماً - .
إلها - حقاً - مدينة معلقة : بين الوهم والحقيقة ، بين الصعود والهبوط ، بين التحضر والبداءة ، بين التقدم والرجعية . .

ب) الرؤية الخارجية:

هي الرؤية التي تنطلق من أسلوب السرد الموضوعي ، الذي تتميز به بنية الرواية الواقعية : التقليدية والجديدة - على حد سواء - على نحو ما يمكن مقارنته في النموذجين الآتين :

١- الراوي بضمير الهو:

هو التقنية البارزة في بنية هذه الرواية ، التي يجتمع فيها أكثر من رؤية سردية ، لأكثر من اتجاهٍ روايٍ (تقليدي أو حديث أو جديد) .

فمنذ السطور الأولى ، تبرز هذه التقنية التي يعلن - فيها - الراوي التقليدي عن مكان الأحداث الروائية : قائلاً :
«هي الصحراء . . هكذا يسميها أهلها . هي صحراء الرعي و صحراء الرعب . . .» (مدينة المياه المعلقة ، ص ٧) .

والراوي بضمير الهو ، في أسلوب السرد الموضوعي ، هو الراوي العليم بكل شيء ، يحدث في عالم روايته ، في ظاهره وباطنه وحاضره ومستقبله ، على نحو ما يمكن تمثيله بالنموذج

الآتي ، الذي يستشرف (أو يستبق)^(١) - من خلاله - الراوي التقليدي ، مصير الشيخ ديب والد ياسمينه زوجة والي المدينة ، قائلاً - مثلاً - :

« . . تأكدوا فيهم بالاسم والصورة . ومعهم ديب الذي سيكون شربةً ، بعد أن صار صهراً لصاحب السعادة من اليوم والليلة . . » (مدينة المياه المعلقة ، ص ٤٤) .
وبالفعل ، يتحقق استشرف الراوي العليم بكل شيء ، أو كلّي العلم ، لاحقاً ، ويقتل الوالي صهره : إعداماً واستجابةً لوشاية ، برغوت قائد الحرس ، كما تكشف - عن ذلك الصفحات القادمة من بنية السرد الروائي ، التي يحرص الراوي من خلال اتجاهه الكلاسيكي على إثبات صدق ما يرويّه أو حتى يعلن عنه من أحداث لاحقة ومطابقة للواقع الفعلي ، في بنية هذه الرواية التي تتجاوزها اتجاهات أدبية متنوعة .

٢- الراوي الشاهد،

هو التقنية السردية الأخرى ، التي تنطلق من الرؤية الخارجية وأسلوب السرد الموضوعي ، في بنية الرواية الجديدة ، التي تجري الأحداث فيها وتنشأ بأليةٍ ، من خلال عيني البطل . وكذا الوصف الخارجي الذي نراه عبر هذه الرؤية . وهي

(١) انظر : مفهوم تقنية الاستباق ، الفصل الثاني من البحث ، ص ٨٣ .

رؤيةً حسيةً بصريةً ، تلتقط المرئيات لتحيلها إلى صور وأشياء وأماكن . فعينا البطل تتحركان بألية مخدرة ، بشيءٍ كبير من الموضوعية . هنا كشفٌ غير مباشر للشخصية الإنسانية في حركتها الخارجية - الفيزيائية - . ولكن دونما إسقاطاتٍ سيكولوجية^(١) . .

والراوي الشاهد ، في بنية الرواية - موضوع المقاربة البنيوية - هو التقنية التي تظهر في أماكن متفرقة من السرد ، إلى جانب التقنيات الأخرى ذات الاتجاهات الروائية المختلفة . وهو التقنية التي ترافق العرض السريع للتحويلات والتبدلات ، التي غدت عليها صحراء البدو ، بعد أن أصبحت مدينةً جديدةً .

وفي الأماكن المتفرقة من السرد الروائي ، تصبح عينا الراوي الشاهد ، بمثابة الكاميرا السينمائية ، التي تلتقط كل ما يمكن أن يبدو لها من الصور والمشاهد ، التقاطاً ألياً ، موضوعياً ، محايداً ، يختفي فيه حضور هذا الراوي الشاهد ، تماماً ، كما يختفي حضور المخرج في عمله السينمائي . ذلك أن مفهوم الراوي الشاهد ، جاء متأثراً بالإنجازات التكنولوجية الحديثة ، التي أفاد منها التصوير السينمائي وأدّى ذلك إلى التركيز على

(١) أ . كرومي لحسن ، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة ، مجلة تجليات

الحدائث ، ص ١٣٢ .

تقنية المونتاج أو على عملية تركيب الصور والأحداث^(١) . مما
يمكن تمثيله بالنماذج الآتية :

١- من الصور المتحوّلة والمتبدّلة - مثلاً :-

«أجسامٌ أثيرية غير واضحة ، تحث سيرها في اندفاع
قوي ، من رياح تبدلات رمل ، من غلالة حرير . .
جثةٌ هرمة . وأخرى فنيةٌ . شوارع من مقصّ شريط
وعماراتٌ من زجاج . مقاولون وسماسرة جدد وملوك
ماءٍ معدني . صياني من نقوشٍ مغناطيسية وبسكويت
روثٍ خصب . كل شيءٍ يتبدّل . وكل شيءٍ يتلمّس
بقائه وزواله في مدينة الصعود بلا ضجيج .» (مدينة
المياه المعلقة ، ص ٦١) .

٢- ومن المشاهد المفاجنة، التي تظهر بين الحين والآخر، ظهوراً
متداخلاً ومتراكماً تراكم الصور، في المونتاج السينمائي - مثلاً :-
«جمعية تقبض» . «لا . . لا . . أنت جرى لعقلك
حاجة» . «والنبي» .
«لا جرى له حاجة» .
«سعدان . . يا سعدان كيف تمشي العروسة؟» .

(١) د . يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص ١٠٠ .

«يتمنحظر القرد واضعاً على رأسه مزقةً كالتاج»
«سعدان . . يا سعدان كيف تنام العروسة؟» يرفع
القرد ساقيه على رأسه . «سعدان . . يا سعدان ، كيف
يكون أهل العروسة؟» يبكي القرد . «سعدان . . يا
سعدان ، كيف يتكلم سيد الخورنق؟» يرفع القرد رأسه
عالياً ويحك حنكه ، ثم يخرق الحلقة للمتفرجين
ويجري ليحك بيده سعف النخيل الخلخالي ، حتى
يسمع الصوت ويرقص . « (مدينة المياه المعلقة ،
ص ١٧٠-١٧١) .

٣- ومن الصور المتراكمة - أخيراً -

«سوق . . سوق من كل ما تشتهي العيون المتفرجة
الكثيرة . . عطور بخور وسفن جمل موديل . حرير
هندي وطنافس فارسية . . بهلوانات ألعاب ، سمراء
ومربعات وأطباق ومعينات بيزنطية . . سوق . . سوق
في حركة رؤوس ما تشتهي وما لا تشتهي» (مدينة
المياه المعلقة ، ص ٢٠٨-٢٠٩) .

وتجدر الإشارة إلى أن العرض الآلي ، الموضوعي للصور
والمشاهد المتراكمة لا يعني خلوها من أي مدلول . «ذلك أن
أهمية الراوي الشاهد ، ليست في مجرد عمل آلي ، يراكم
الصور بتقطع عبثي لها ، بل هي في جعل بنية الشكل تقول ،

أي في جعل حركة البنية حركةً دالة»^(١) .
وفي الأماكن المتفرقة من السرد ، يمكن أن نستنتج عدداً
هائلاً من المعاني ، التي لم يجرؤ الراوي الشاهد ، على قولها ،
صراحةً - فأوكل الأمر إلى صوره ومشاهده المتراكمة ، كي
تنوب عنه - مثلاً - في السخرية من الانتقال السريع ، المفاجئ
الذي طرأ على صحراء البدو ، دون وعي منهم أو إدراك . .
فجعل منها مدينةً جديدةً ، تتبع الخواجة الأجنبي ، في كل
شيء من مظاهر الحياة المادية الزائفة .

ج) الرؤية الداخلية:

هي الرؤية التي تفتح على الضمائر المتنوعة ، في أسلوب
السرد الذاتي ، الذي يسمح - مثلاً - بمناجاة الذات ، عبر
تقنيات رواية تيار الوعي الحديثة ، التي ثارت عليها الرواية
الجديدة لأنها كانت تستبطن أعماق الشخصية الروائية
وتكشف عن أبعادها النفسية ، بمعنى أنها كانت تحصر اهتمامها
في الذات الإنسانية وتعدّها محور العالم . ولم يشفع لرواية تيار
الوعي مساهمتها الجادة في تحطيم ركن مهم من أركان الهيكل
الروائي الواقعي والمتمثل - أساساً - في التعاقبية الزمنية

(١) د . يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، ص ١٠٠ .

(البداية والوسط والنهاية) ، تلك التي كان يقوم عليها المتن الحكائي»^(١) .

والرؤية الداخلية ، هي الرؤية السردية الأخرى ، المنطلقة من بنية رواية (مدينة المياه المعلقة) ، عبر المونولوج الداخلي - ، أبرز تقنيات رواية تيار الوعي الحديثة ، حين تناجي الشخصية الروائية ، نفسها ، بصوت غير مسموع ، أو مسموع بالاقتراب منها ، فحسب ، مستعينةً - في ذلك - بضمير الهو ، أو الأنا ، أو الأنت ، أو بالانتقال بين الضمائر كلها ، في الأماكن المتفرقة من السرد .

من ذلك - مثلاً - المونولوج (أو الحوار الداخلي) الآتي الذي دار في أعماق والي المدينة ، عقب تنفيذ حكم الإعدام على صهره الشيخ ديب :

« .. سمع نفسه يقول : هؤلاء الذئاب .. الرأس تأكله النسور . ولكن ليس قبل أن يكون شربة .. آه ، يا صهري العزيز ، لو لم يفضحك عزيزنا برغوت ، لكنتُ الآن شربةً شهيةً ، أيها الغوليُّ المتوحش . والآن أن ، يا نسبي العزيز ، أن يكون رأسك هو وليمة إخاء بيني وبين المحافظين .. فرأسك لا ينبغي التخلص منه هكذا دفعةً واحدة ، وإنما شربةً معتقةً .. » (مدينة المياه

(١) أ . كرومي لحسن ، مجلة تجليات الحداثة ، ص ١٣١ .

المعلقة ، ص ٦٨) .

وهكذا . . . ينتقل والي المدينة ، في حوارهِ الداخلي مع نفسه بين أكثر من ضمير (غائب ، مخاطب ، متكلم) ، على نحو ما يسمح به أسلوب السرد الذاتي والرؤية الداخلية ، في رواية تيار الوعي الحديثة . وعلى نحو ما يمكن تفصيل مقارنته ، عند الحديث عن تقنية المونولوج الداخلي ، إحدى تقنيات بنية الزمان السردية القادمة .

وأخيراً . . . يمكن أن نستنتج أن الرؤية السردية ، في بنية الروايات الثلاث - موضوع المقاربة البنيوية - رؤية غير خالصة ، في اتجاهها الروائي ، التقليدي ، أو الحديث ، أو الجديد ، على نحو ما يمكن التمثيل له ، بالمعادلات الآتية :

١- الرؤية السردية في رواية «الرهينة» = [الرؤية الثنائية (الداخلية الحديثة + الخارجية التقليدية)] .

٢- الرؤية السردية في رواية «السمار الثلاثة» = [الرؤية المتعددة (الحديثة) + الرؤية الخارجية (التقليدية)] .

٣- الرؤية السردية في رواية «مدينة المياه المعلقة» = [الرؤية الخارجية (التقليدية + الجديدة) + الرؤية الداخلية (الحديثة)] .

الفصل الثاني

بنية الزمان السردي

اقسام الزمن السردى ومستوياته،

يتناول هذا الفصل عدداً من التقنيات الزمنية التي تنطلق من بنية السرد في رواية تيار الوعي الحديثة . والتي تُمثل رواية «السمار الثلاثة» نموذجاً فنياً ، يعكس أبرز تقنيات هذا الاتجاه الروائي الحديث . وعند الوصول إلى تقنية «الوصف الزمني» ، يمكن إضافة الروايتين الأخيرين «الرهينة» و«مدينة المياه المعلقة» ، إلى ما تبقى من الفصل الأول ، نظراً لاختلاف مفهوم الوصف ، باختلاف الاتجاهات الروائية ، التي تنتمي إليها الروايات الثلاث - حسب ما افترضنا ذلك بدايةً - .

غير أنه ، يجدر - أولاً - التمهيد لأقسام الزمان السردى ومن ثم لمستوياته ، التي تنطلق منها التقنيات الفنية المختلفة على النحو الآتي :

(أ) أقسام الزمن السردى،

وهي ثلاثة :

- ١- زمنٌ تاريخي (أو اجتماعي) .
- ٢- زمنٌ نفسي .
- ٣- زمنٌ داخلي (خرفاني) .

هذه الأزمنة الثلاثة (أو اثنان منها) يمكن أن تجتمع في بنية الرواية الواحدة ، من الروايات الثلاث - موضوع المقاربة البنيوية - لذلك فإنه يمكن التمثيل هنا برواية السمار الثلاثة ، الزمنية - في معظم السرد فيها - ، التي تجتمع في بنيتها السردية ، هذه الأزمنة الثلاثة بسبب اجتماع أكثر من رؤية سردية ، لأكثر من اتجاهٍ روائيٍ مختلف .

١- أما الزمن التاريخي ، الذي تتميز به بنية الرواية التقليدية التي يجيء فيها الزمن متسلسلاً تسلسلاً منطقياً ، ذا بدايةٍ ووسطٍ ونهاية . فهو الزمن الذي يرتبط بالسيرة الذاتية والموضوعية لحياة الأبطال (الرواة) ، الثلاثة - على وجه الخصوص - . وهو الزمن الذي يعمد الراوي التقليدي بضمير الهو - من خلاله - إلى إيهامنا بواقعية ما يرويه من أحداثٍ وعلاقاتٍ روائية .
من ذلك - مثلاً - :

«ولد أحمد عبدالله القاضي في عام ١٩٤٢م ، بقرية التربة . .» (السمار الثلاثة ، ص ٣٠) .
ومنه :

«ولد أنور إبراهيم خان عام ١٩٤٦م . .» (السمار الثلاثة ، ص ٤٥)

«وبهذا تصبح لهذه التواريخ قدرة الإيحاء أو الإيهام بأن عالم الرواية وما يدور فيه من أحداث ، عالمٌ حقيقي وليس عالماً

معنيلاً . ومن هنا ترتبط الحقيقة التاريخية بالحقيقة المتخيلة في الرواية ، لتصبح عالماً جديداً يبدع الكاتب جزئياته ومكوناته بطريقة فنية وجمالية ، تجعل الرواية - وإن اعتمدت على الواقع - انزياحاً عن الواقع ، لا يطابق هذا الواقع المادي ولا يحاكيه ، بل يفارقه»^(١) ..

٢- وأما الزمن النفسي ، الذي يتميز به روايات تيار الوعي الحديثة ، حين تقوم بتكسير تعاقبية (تسلسل) الزمن السردي بشكل غير منطقي وغير منظم ، تاريخياً . فهو الزمن الذي يرتبط بتقنيات هذا النوع من روايات تيار الوعي واللاوعي ، المنهمر عبر فيضان الذاكرة والتداعي الحر والمونولوج الداخلي والخيال والحلم . كما أنه الزمن الذي يصعب قياس مدته المعلومة ، فقد يطول وقد يقصر بحسب الحالة النفسية التي عليها الشخصية الروائية .. من ذلك - مثلاً :

- «ومرت لحظة من الزمن يصعب قياسها ..»
(السمار الثلاثة ، ص ١٢) .

- «كانت الأشهر قصيرة والليالي طويلة .. والعمر لا

(١) إبراهيم نمر مرسي ، جماليات التشكل الزمني والمكاني لرواية الخواف للكاتب عزت الغزاوي ، مقال في مجلة فصول : عدد خاص عن «دراسة الرواية» ، ص ٣٠٩ ، مج : ١٢ ، ع : ٢ ، ١٩٩٣ م .

يحسب بالسنين . . « (السمار الثلاثة ، ص ٤٥) .
- «ومرّ الوقت بطيئاً كليل السجناء . .» (السمار
الثلاثة ، ص ٧٩) .
- « . . ومرّت دقيقةٌ تشبه دقيقة الحداد التي يقف
الناس من خلالها تعبيراً عن الحزن . .» (السمار
الثلاثة ، ص ٩٥) .
- «وما هي إلا دقائق معدودات كابدوا احتمالها بشق
الأنفس . .» (السمار الثلاثة ، ص ١٠٢) .

٣- وأخيراً . . فمن الزمن الداخلي «وهو الزمن الطقوسي
الاحتفالي الدائري المهيمن في روايات الخرافة .»^(١) ، هذا
المقطع الآتي ، الذي يروي - من خلاله - مهدي باسنبل
عن حياته الاجتماعية ، بشكل خرافي شبه أسطوري ،
قائلاً - مثلاً - : «عندما تزوجت زينب في ذلك الزمن
الغابر . . كانت الأرض قد انفصلت عن الشمس
وبردت . . وتكوّنت فوقها المحيطات والقارات . ودبّت على
سطحها المخلوقات . . كان ذلك بعد انقراض الديناصور
والزواحف العملاقة على ما أذكر . .» (السمار الثلاثة ،
ص ٤٠) .

(١) راكز أحمد ، الرواية بين النظرية والتطبيق ، ص ٥٧ .

فأي زمنٍ ، ذلك الذي يقصده مهدي؟! وأي منطق ينطلق منه هذا الزمن اللامعقول؟! إنه الزمن الداخلي الخرافي ، الأسطوري ، القابع في خياله المسرحي ، فحسب!

ب) مستويات الزمن السردية:

وهي ثلاثة ، بالقياس إلى العلاقة المتبادلة بين زمني ثنائية السرد/ الحكاية وبحسب تصنيف جيرار جينيت . . يمكن تلخيصها على النحو التالي :

١- مستوى النظام:

أما مستوى النظام ، فيعني أنه عندما لا يتطابق نظام ترتيب الأحداث ، في الزمنين : زمن السرد وزمن الحكاية ، بسبب تعددية الأبعاد ، في زمن الحكاية ، الذي يسمح بوقوع أكثر من حدثٍ حكاثي ، في وقتٍ واحد . في حين أن زمن السرد يملك بُعداً واحداً ، هو بُعد الكتابة على أسطر الرواية . الأمر الذي يجبر الروائي (الكاتب) على أن يختار ويحذف وينتقي من الأحداث الكثيرة والشخصيات الواقعة في زمن الحكاية ، اختياراً وحذفاً وانتقاءً ، ينسجم وزمن السرد الروائي ، حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية ، مما ينشأ عنه ظهور ما يسمى بالمفارقة السردية ، التي تكون - تارةً - استرجاعاً إلى الماضي (Flash back) . وتارةً أخرى ، استباقاً (استشرافاً) لأحداث

لاحقة . ولكل مفارقة سردية - من حيث - قياسها - مدى واتساع . فمدى المفارقة السردية هو المسافة الزمنية التي يرتد فيها السرد إلى الماضي البعيد ، القريب . واتساعها هو المساحة التي يشغلها ذلك الاسترجاع ، على صفحات الرواية .

٢- مستوى المدة،

وأما مستوى المدة ، فيعني : قياس السرعة . «فقد تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر ، بين لحظات قد يغطي استعراضها عدداً كبيراً من الصفحات . وبين عدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر»^(١) . الأمر الذي ينشأ عنه ظهور ما يسمى بحركات السرد أو تقنياته الأربع . وهي التلخيص والحذف في ما يسمى بتسريع حركات السرد ، والمشهد والوصف في ما يسمى بإبطاء حركات السرد .

٣- مستوى التواتر،

وأخيراً ، مستوى التواتر ، الذي يرتبط «بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد»^(٢) . . يقول تودوروف - مثلاً - : «وأمامنا هنا ثلاث إمكانيات نظرية :

(١) عبدالعالي بوطيب ، إشكالية الزمن في النص السردية ، مجلة فصول ،

عدد خاص عن دراسة الرواية ، ص ١٣٧ + ص ١٤٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٣٠ - ص ١٤٢ .

القصّ المفرد ، حيث يستحضر خطاباً واحداً حدثاً واحداً بعينه ، ثم القصّ المكرّر حيث تُستحضر عدّة خطابات حدثاً واحداً بعينه . وأخيراً الخطاب المؤلّف ، حيث يستحضر خطاباً واحداً جمعاً من الأحداث المتشابهة»^(١) . . . والتكرار قضية أسلوبية ، تدخل في مجال التقييم الفني للعمل الأدبي ، جيدة ورديته . . . وما إلى ذلك من القضايا الفنية التي قد تنأى بمسار ما نقاربه بنيوياً ونقتصر فيه على تقنيات السرد منطلقين وحسب من مستوى النظام ومستوى المدة الزمنية ، على النحو الآتي :

ج) تقنيّة المفارقة السردية،

أولاً، تقنية الاسترجاع،

الاسترجاع ، أو الفلاش باك (Flash black) ، مصطلحٌ روائيٌ حديث ، يعني : الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب . «وقد سبق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين ، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد ، يقع تركيب المصوِّرات ، فيمارس عليها التقديم والتأخير ، دون أن يكون بعض ذلك نشازاً طالما يظلُّ الإطار الفني لعرض القصة محترماً»^(٢) . . . والاسترجاع في بنية السرد الروائي الحديث ،

(١) ستهان تودوروف ، الشعرية ، ص ٤٩ .

(٢) أ . د . همدانك مرتاض ، تحليل الخطاب السردية ، ص ٢١٧ .

تقنيةً زمنية تعني : أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد ، ليعود إلى الوراء ، مسترجعاً ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل ، أو بعد بداية الرواية . ونظراً لاختلاف مستويات الاسترجاع إلى الوراء ، من الماضي البعيد إلى الماضي والماضي القريب ، نشأت أنواع مختلفة عن هذه المفارقة السردية هي :

١- الاسترجاع الخارجي : الذي يقع قبل بداية الرواية .
٢- الاسترجاع الداخلي : الذي يقع في ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية .

٣- الاسترجاع المزجي : الذي يمزج بين النوعين السابقين^(١) . والاسترجاع - بأنواعه الثلاثة - تقنيةٌ زمنيةٌ ، ذات وظائف بنيوية متعددة ، تخدم السرد وتسهم في نمو أحداثه وتطورها . «مثل ملء الفجوات التي يخلّفها السرد وراءه سواءً بإعطائنا معلوماتٍ حول سوابق شخصيةٍ جديدة ، دخلت عالم القصة . أو بإطلاعنا على حاضر شخصيةٍ اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد . وهاتان الوظيفتان تُعتبران ، في رأي جينيت ، من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية»^(٢) .

(١) انظر سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ٥٤ .

(٢) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص ١٢١-١٢٢ .

◆ نماذج تقنية الاسترجاع:

هي النماذج التي تكاد تسيطر على مجمل السرد في بنية رواية «السمار الثلاثة» ، سيطرةً شبه تامة ، بالقياس إلى بقية التقنيات الأخرى - فيها - . وهو أمرٌ ليس غريباً ، عن مثل هذا النوع من روايات تيار الوعي الحديثة ، التي تعتبر الذاكرة ، أساساً تنطلق منه تقنياتها الزمنية المختلفة . غير أنه ، قبل التمثيل لنماذج هذه المفارقة السردية - بأنواعها الثلاثة - يجدر - أولاً - تحديد بداية الرواية ، أو بداية الحاضر - فيها - الذي يبدأ من لحظة إلقاء القبض على السمار الثلاثة : كما يعلن - هن ذلك - الراوي التقليدي ، في المقطع الآتي :

«قبل أيام قليلة . . أقلت الشرطة القبض على ثلاثة من أعضاء النادي اشتهروا بلقب «السمار الثلاثة» . وهم : أحمد عبدالله القاضي ، الكاتب الصحفي والشاعر المعروف . وأنور إبراهيم خان ، الملحن الموسيقي . ومهدي عوض باسنبل ، المخرج المسرحي . .» (السمار الثلاثة ، ص ٤) .

ولكي لا تكون هذه البداية ، جسماً غريباً عن فيضان الذاكرة المنهمر ، في افتتاحية الرواية ، فقد بدأ الراوي التقليدي ، إعلانه السابق ، بعبارة «قبل أيام قليلة» ، موهماً القارئ ، بأنه لا يزال مستغرقاً في فيضانه المنهمر ، عبر تقنية الاسترجاع الخارجي ، الآتية :

- عنوان الرواية:

«السمار الثلاثة». هذا هو عنوان الرواية ، الذي يسبق بداية الحاضر - فيها - . وهو عنوانٌ ، مبهمٌ ، غامضٌ ، لا يتضح إلا بعد قراءة الصفحات الأولى من بنية الرواية ، التي يعلّل - فيها - الراوي التقليدي سبب تسميتهم - تلك - ، بقوله - مثلاً - :

« . . ولقد أطلق عليهم لقب السمار الثلاثة لولعهم الشديد بالسهر ليلاً . . كانوا أول من يحضر إلى النادي وآخر من يغادره . . كأن بينهم وبين النوم عداوةً أو ثأر . . لا يعرف أحدٌ متى ينامون وكيف يداومون على أعمالهم وكم من الوقت يقضونه في بيوتهم . . وقد واصلوا عادة السهر حتى بعد هجر النادي . . كانوا يلتقون باستمرار خارج النادي ويجلسون على السور القصير المحاذي للطريق أمام مدخل النادي . . وفي الآونة الأخيرة كثيراً ما كان سمرهم يمتد ليصل في بعض الليالي إلى مطلع الفجر . . وما زالوا يمارسون عادة السهر المتواصل هذه حتى إلقاء القبض عليهم» (السمار الثلاثة ، ص ٨) .

- افتتاحية الرواية،

افتتاحية موجزة ، تقع في صفحة واحدة - تقريباً - ، على العكس من الافتتاحية المطولة التي تتميز بها - عادةً - بنية الرواية الواقعية التقليدية .
من ذلك - مثلاً - :

« هنا .. سلّخت على مرّ السنين مئات الأمتار من أشجار القات وفتحت ألوف مؤلفة من زجاجات الكوكاكولا .. وذُبح من الخراف ما يكفي لتشكيل قطيع كامل .. أما أنواع المشروبات التي سُفحت فإنها لا تقلُّ عن أساسٍ مناسبٍ لتكوين بحيرةٍ صغيرةٍ .. هنا .. كان لحفلات الموسيقى والرقص والمسرح والسينما طعم .. ولروادها مزاج .. ولطقوسها قدسيةً .. وكان لليالي السمر شأنٌ يحرّر ضجيجها من رجع الصدى .. » (السمار الثلاثة ، ص ٣) .

فالراوي التقليدي ، الذي يقف على أطلال النادي الثقافي - بعد هجره - يقوم ، بإدخال القارئ إلى عالم الرواية التخيلي ، بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم . وبشكل موجزٍ ومكثفٍ وسريع ، مؤدياً ، بذلك وظيفةً بنيويةً ، تخدم السرد وتحفظ له تماسكه الفني .

ج- السيرة الذاتية والموضوعية،

السيرة الذاتية التي ترتبط بضمير الأنا ، هي الأسلوب الذي يروي - من خلاله - كلُّ واحدٍ من السمار الثلاثة عن حياته الفنية أو الاجتماعية الواقعة قبل بداية الحاضر الروائي . وكذلك السيرة الموضوعية التي يتناوب - فيها - الراوي التقليدي بضمير الهو ، مع أبطاله الثلاثة في الرواية عنهم . وهما :

١- استرجاع خارجي يقوم بوظيفة بنوية ، تتلخص في سدّ الفراغات الحكائية ، التي قد تحدث في حاضر السرد الروائي . من قبيل ما قام به الراوي التقليدي من الإشارة السريعة والتلخيص الواضح للأسئلة الموجهة من القاضي إلى الشاهد الأول «أحمد القاضي» في قاعة المحكمة ، دون ذكر لإجابات الشاهد والقفز فوراً إلى الأسئلة المرتبطة بالقضية الواقعة في حاضر السرد الروائي :

«بعد أن أقسم اليمين وأجاب عن الأسئلة المعتادة عن

اسمه وسنه وصفته ، فاجأه القاضي بسؤاله :

- أين كنت ليلة الاثنين تاريخ ٤ يونيو في منتصف

الليل؟» (السمار الثلاثة ، ص ٨٤) .

وكما نلاحظ ، فإن الراوي التقليدي ، قد قفز فوراً إلى حاضر السرد الروائي ، دون أن يذكر الإجابات الخاصة بالأسئلة المعتادة عن اسم الشاهد وسنه وصفته . ذلك أن الاسترجاع

الخارجي الذي ورد في الصفحات الأولى من بنية الرواية ، عبر
لفنيتي السيرة الذاتية والسيرة الموضوعية لحياة أحمد القاضي ،
قد أراح كلاً من القاضي والشاهد الأول ، من عناء التكرار
والاستماع إلى ما لا يمت بصلة مباشرة إلى القضية التي جاء
الجميع (القاضي والشهود والجماهير) من أجل متابعة ما تبقى
منها . وبالعودة إلى الاسترجاع الخارجي ، فإننا نجد أن الاسم
الثلاثي لأحمد القاضي ، هو : أحمد عبدالله القاضي . أما
سنه فترتبط بعام ميلاده في ١٩٤٢م ، بقرية «التربة» ، كما ورد
في سيرته الموضوعية ، التي تسبق حاضر السرد الروائي . والتي
تروي عن أسرته وعن تنقله في سُلّم المراحل التعليمية المختلفة ،
ثم زواجه من «سلوى» ابنة عمّه وعمله كمراسل صحفي .
الخ ، مما يسدّ الثغرة الحكائية لاحقاً عن صفة أحمد القاضي
(حياته أو سيرته) .

وهكذا . . . قام الاسترجاع الخارجي بسدّ الفراغات
الحكائية الخاصة بالإجابات المحذوفة في حاضر السرد الروائي ،
مؤدياً بذلك وظيفةً بنيويةً تحفظ للسرد انسجامه وتماسكه
الفنيين .

٢- الاسترجاع الداخلي:

ويحتاجه الروائي (الكاتب) - عادةً - لكي يعالج به
إشكالية سرد الأحداث الحكائية المتزامنة ، حيث تحتم خطية

الكتابة على أسطر الرواية ، تعليق حدثٍ لنتناول حدثاً آخر معاصراً له . وهكذا ، بحيث يتحول التزامن الحكائي ، المنطقي (الحقيقي) ، إلى تتابع روائي غير حقيقي ، بل متخيل سردي تقتضيه الضرورة الفنية فحسب^(١) ، على نحو ما يمكن تمثيله بالآتي :

- عودة السرد -

وتعني أن يعود الراوي التقليدي بضمير الهو - بين الحين والآخر - كي يتابع ما كان قد انقطع عن متابعته من أحداث القضية الواقعة في حاضر السرد الروائي بسبب التناوب المستمر بين هذا النوع من الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي السابق ، موظفاً - في ذلك - عنصر التشويق الفني لدى القارئ لمعرفة بقية الأحداث ، ومزبلاً - ومن ثم - الالتباس ، الذي قد يعتري فهمه ، نتيجة الانقطاع المفاجئ ، في حاضر السرد الروائي ...

من ذلك - مثلاً - :

«نزل أمر دورية الشرطة من سيارة البيك أب في هدوء .. وطلب من السمار الثلاثة بأدب أن يصعدوا السيارة التي صممت خلفيتها على هيئة قفص

(١) عبدالعالي بوطيب ، إشكالية الزمن في النص السردي ، مقال في مجلة

فصول ، عدد خاص عن دراسة الرواية ، ص ١٣٤ .

حديدي . . ففعلوا صاغرين . . وبعد أن جلسوا داخل القفص الحديد . . أغلق عليهم الباب دون أن يُحکم إقفال مزلاجه» (السمار الثلاثة ، ص ١٢) .

في هذا المقطع المستقل والمنتهي بثلاث نجيمات : (***) ، تدل على توقف السرد عن متابعة الأحداث الواقعة ، في حاضره ، تبرز فجوة سردية ، تحتاج إلى توضيح من الراوي ، لما قد يتبادر إلى الذهن من الاحتمالات المتباينة حول ما إذا كان السمار ، قد فرّوا - حقاً - من خلفية السيارة أم لم يفرّوا؟ بسبب عدم إحكام مزلاج باب القفص الحديدي . وبسبب الانقطاع المفاجئ في حاضر السرد الروائي الناتج عن الاقتحام شبه المستمر لتقنية الاسترجاع الخارجي ، السابقة . غير أن الراوي التقليدي ، الذي يوظف عنصر التشويق الفني لدى القارئ ، يعود فيتابع حاضر السرد - في مقطع لاحق - يوضح فيه ما كان قد التبس على القارئ فهمه . ويسدّ - من ثمّ - الفجوة السردية المبهمة ، التي حدثت . . . يقول - مثلاً - :

«ركب أمر الدورية في مقدمة السيارة بجانب السائق مطمئناً إلى وجود شرطين في خلفية السيارة مع المحتجزين الثلاثة . . وتحركت السيارة في طريقها إلى قسم الشرطة بدون ضجة» (السمار الثلاثة ، ص ١٦) . فالسمار الثلاثة ، لم يفرّوا - إذن - بسبب وجود شرطين

معهم ، في خلفية السيارة . الأمر الذي يزول معه ، أي شك في احتمال فرارهم فراراً جسدياً . غير أن ثمة فراراً من نوع آخر لجأ إليه السمار الثلاثة ، في مثل هذا النوع من روايات تيار الوعي الحديثة . وهو الفرار الذهني ، الذي ينسجم وتقنية الاسترجاع الخارجي الزمنية على وجه الخصوص وهي تفتح سياق الاسترجاع الداخلي ، والذي لا تملك أية رقابة ، على وجه الأرض اللحاق به ، أو معاينة صاحبه .

ومن سيارة الشرطة ، في الطريق إلى مركز الشرطة ، استطاع السمار الثلاثة أن يفروا فرارهم الذهني الذي قد يتجاوز السنوات البعيدة والقريبة - على حد سواء - .

«ومع أنهم ذهبوا بصحبة دورية الشرطة صامتين .. إلا أن هدير الأفكار في رؤوسهم كان يتضاعف بأسرع مما يمكنهم من الاحتمال .. مطمئنين إلى حقيقة بديهية هي أن التفكير في حضرة الشرطة لا يمكن اعتباره خروجاً عن القانون ..» (السمار الثلاثة ، ص ٢٤) .

- المونولوج الداخلي،

من أبرز تقنيات رواية تيار الوعي الحديثة . وهو - كما يعرفه الكاتب الفرنسي ادوار دي جاردان بأنه «وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية ، دون أي تدخل من جانب الكاتب بالشرح أو التعليق .. وبأنه التعبير

هن أخصّ الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من
اللاشعور . . « يقول لوبوك : «إنه يجعل هذا العقل يتحدّث عن
للسه ، إنه يمسرحه»^(١) . .

والمونولوج الداخلي ، هو التقنية الزمانية التي تتوزع بنية
الرواية (موضوع المقاربة البنيوية) ، على امتداد السرد - فيها -
لاسيما أنه يترك أفكار الشخصية تبرز بتموُّج السرد ، كما لو
أنها تشكل جزءاً منه . ولاسيما إذا قدرنا أن الأحداث المرويّة
تتابع ، دون أيّ تنافرٍ أو انقطاع ، حتى إنه ليغدو من الصعب
علينا ، (دون الإشارات الشكلية كالهلالين والنقطتين) أن
نعرف أين يبدأ الحوار الداخلي وأين ينتهي^(٢) .

من ذلك - مثلاً - : المقطع الآتي من المونولوج (أو الحوار
الداخلي) ، المشترك والطويل - نسبياً - الذي دار بأعماق
السمار الثلاثة ، في نهاية بنية السرد الروائي ، والذي جاء
مسبقاً بنقطتين عاموديتين ، وبهلالين مزدوجين ، يدلان على
بداية المونولوج الداخلي ونهايته :

«هل كان جبران وهما؟! وهل كان الأمس أفضل من
اليوم وأصدق؟ . . وكيف يكون الغد الذي يرث في
تكوينه كلّ هذه الرواسب المتراكمة والإحباط؟؟ من

(١) ويليك و وارين ، نظرية الأدب ، ص ٢٣٥ .

(٢) د . علي نجيب إبراهيم ، جماليات الرواية ، ص ١٤٢ .

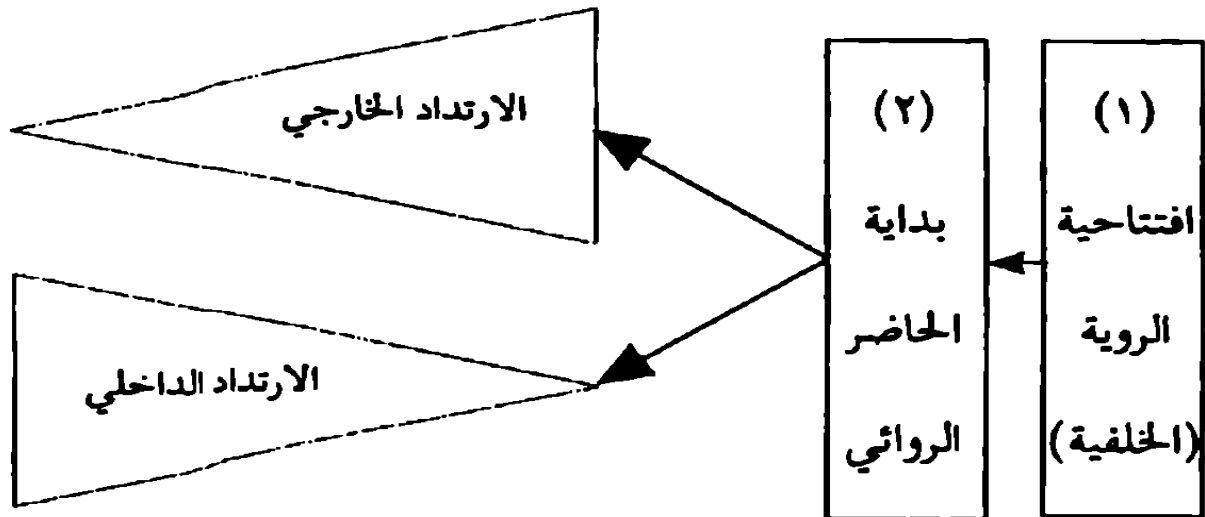
يقودنا إلى الطريق المؤدي إلى الخلاص الكامل الذي يهزم الخوف الذي سلبنا الإحساس بالثقة .. والحرية .. وبالعزيمة والإرادة ... إلخ . إلخ .» (السمار الثلاثة ، ص ١١٠-١١١) .

فالمونولوج الداخلي ، الذي يستعين فيه الرواة الثلاثة بضمير المتكلمين (نحن) - مثلاً - يشبه العرض المشترك ، الذي ينطلق من الجوقة الغنائية ، على خشبة المسرح - وإن كان العرض هنا يتم على مسرح العقل الباطن وحده - . وهو مونولوجٌ ، يُضاف إلى ما سبق استنتاجه في الرؤية السردية ، من أن السمار الثلاثة ، على الرغم من تعددهم وتعدد رؤاهم السردية ، إلا أن ثمة قاسماً مشتركاً يجمع بينهم ، جاعلاً منهم راوياً واحداً ، لا ثلاثة رواة . ومن رؤاهم السردية المتعددة رؤية موحدة . ذلك القاسم المشترك الذي يتبلور في طموحهم إلى تحقيق ما ينبغي أن يكون وعدم الرضى بما هو كائنٌ - بالفعل - في واقعهم الثقافي المعيش . وذلك التوحد الذي يسمح لكل واحدٍ منهم أن يحاور نفسه بضمير المتكلم (أنا) الذي يظهر في أماكن متفرقة من السرد ، حواراً داخلياً لا يختلف من حيث القناعة الثقافية عن حوار صديقه الآخر مع نفسه ، بشكل يتلاشى معه الفرق بين أن ينهمر المونولوج الداخلي ، مستعيناً بضمير المتكلمين (نحن) ، أو بضمير المتكلم (أنا) .

٣- الاسترجاع المزجي،

- بنية الرواية،

تكاد الرواية - في مجمل بنيتها السردية - أن تكون محض استرجاع مزجي ، بسبب التناوب شبه المستمر ، بين تقنيتي : الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي . غير أن الاسترجاع الخارجي تقنية تأخذ مساراً تنازلياً ، يبدأ كبيراً ، ثم يصغر ، شيئاً فشيئاً . في حين أن الاسترجاع الداخلي تقنية تأخذ مساراً تصاعدياً يبدأ صغيراً ثم يكبر شيئاً فشيئاً مسيطراً - بذلك - على معظم بنية السرد الروائي . مما يمكن أن نستنتج معه : أن العلاقة بين الاسترجاعين (الخارجي والداخلي) ، هي علاقة مزجية ، وهي - أيضاً - علاقة عكسية (↔) إلى حد كبير يمكن تمثيلها بالشكل الآتي :



(بنية الرواية : شكل الارتداد المزجي)

- تفاصيل القضية:

هي النموذج الوحيد ، الذي يكاد يستقل في تصويره للاسترجاع المزجي ، بالقياس إلى النوعين السابقين (الخارجي والداخلي) ، اللذين يتناوبان بنية الرواية ، على امتداد السرد فيها . وهي المقطع الجديد ، الذي يجيء بعد مقطع سابق ، منته بنجيمات ثلاث : (***) . الأمر الذي قد يوهم القارئ بأن هذه التفاصيل المستقلة بمقطعها الجديد ، قد تكون محض استرجاع خارجي يسبق بداية الحاضر الروائي . فمنذ السطور الأولى من هذا المقطع الجديد ، يعلن الراوي التقليدي عن زمن وقوع القضية ، قائلاً - مثلاً - :

«يوم الاثنين ٤ يونيو قبيل منتصف الليل بحوالي ثلث ساعة في كريتر . . عدن . . كان الحرُّ الخانق وارتفاع درجة الرطوبة بمسكان برقاب الخلق بلا رحمة . .» (السمار الثلاثة ، ص ٦٩) .

غير أنه بالربط البنيوي بين هذا الاسترجاع الخارجي وبين المواقف الواقعة - قبله وبعده - يمكن التوصل إلى احتمال آخر ، يكمن في أن الاسترجاع ، قد يكون داخلياً - أيضاً - . ذلك أن تفاصيل القضية ، مكتوبة على سطور الأوراق التي وزعها جبران على السمار الثلاثة ، في مركز الشرطة . وطلب منهم قراءتها ، ومن ثم تمزيقها ، فور الانتهاء من القراءة .

يقول جبران في مقطع يسبق الحديث عن تفاصيل القضية
- مثلاً - :

«- اطلعوا على أوراق القضية التي وزعتها عليكم
باهتمام . . ثم مزقوها قبل أن تخرجوا من هنا . . .»
(السمار الثلاثة ، ص ٦٧) .

وبالفعل ، نفذ السمار الثلاثة ، أمر جبران فقرأوا
التفاصيل ، ثم علّقوا على ما ورد في نهايتها - وهم يمزقون
الأوراق - بأن براءة المتهم مرهونة بشهادتهم وحدهم . هذا ما
تقوله عودة السرد لاستكمال حاضره الروائي في مقطع لاحق
عن تفاصيل القضية المكتوبة على أسطر الأوراق :
«- إذن الأمر هكذا؟!»

قال كل واحد من السمار الثلاثة ، لنفسه متسائلين في
حيرةٍ وهلع . . ومضت بهم التساؤلات المختارة وهم يمزقون
الأوراق التي قرأوها . . .» (السمار الثلاثة ، ص ٧٢) .

وهكذا . . يمكن الاستنتاج بأن الاسترجاع المرتبط بتفاصيل
القضية ، ليس سوى استرجاع مزجي ، يمزج بين نوعين ، من
الاسترجاعين : الخارجي والداخلي ، في وقتٍ واحد .

◆ قياس الاسترجاع:

يمكن قياس الاسترجاع ، بواسطة ثنائية مدى / اتساع
المفارقة السردية

١- أمّا مدى الاسترجاع ، فيمكن التمثيل له بالنموذج الآتي :
«قبل أكثر من عشرين عاماً ، أفتتح هذا النادي
ليبقى . . وطوال الأعوام العشرين كأنه هو الشجرة
التي يتفياً الأعضاء ظلّالها وسط صحراء الحياة
المجدبة . . » (السمار الثلاثة ، ص٦) .

وكما نلاحظ ، فإن الراوي التقليدي ، يعود بنا إلى أكثر من
عشرين عاماً ، تسبق بداية حاضر السرد . وترتبط بزمن افتتاح
النادي الثقافي . غير أنه - وهو يعلن عن تلك المسافة الزمنية
التي تفصل بين حاضر النادي وماضيه - لا يستخدم تحديداً
دقيقاً في قياسها ، بسبب كلمة (أكثر) التي تعني أن عمر
النادي الثقافي يتجاوز العشرين عاماً ، وهو استخدامٌ يوظف من
خلاله لعبة الإيهام الفني بشكلٍ يوحى بتحديد المسافة
الزمنية . . ومن ثمّ - بواقعية هذا المكان الروائي التخيلي .

٢- وأمّا اتساع الاسترجاع ، فيعني قياس المساحة التي تشغلها
العودة إلى الوراء على صفحات الرواية ، بما قد يسهم في
فهم «طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقل انسياب
الاستذكار وتحث من وتيرته ، بحيث يصبح معها ، عبارةً
عن كتل منفصلة عن بعضها بواسطة توقفاتٍ عارضةٍ
وذات إيقاعٍ يصعب مراقبته»^(١) .

(١) حسن بحرّوي ، بنية الشكل الروائي ، ص١٢٦ .

وبالنظر في مجمل بنية رواية السمار الثلاثة نلاحظ أنه من الصعب علينا قياس اتساع (سعة) تقنية الاسترجاع - على وجه الدقة - . والاسترجاع الخارجي منها - على وجه الخصوص - الذي يظل ينقطع فيضانه بين المقطع والآخر ، بسبب التدخلات السردية التي تقوم بها تقنية الاسترجاع الداخلي ، لأجل متابعة حاضر السرد الروائي . الأمر الذي ينشأ عنه ظهور المقاطع أو الكتل السردية المنفصلة عن بعضها بالنجيمات الثلاث : (***) ، التي يتكرر ظهورها بين الصفحة والأخرى ، على امتداد بنية الرواية .

ثانياً، تقنية الاستباق:

الاستباق ، أو الاستشراف ، هو الطرف الآخر ، في تقنيتي المفارقة السردية : الاسترجاع/ الاستباق . وهو يعني - من حيث مفهومه الفني - : تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة - حتماً - في امتداد بنية السرد الروائي ، على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق^(١) ، لاحقاً .

والاستباق ، هو التقنية التي تخلو منها رواية «السمار الثلاثة» ، فلا نجد سوى «التوقع» الذي يظهر ، في مكان واحد ،

(١) إبراهيم نمر موسى ، جماليات التشكل الزمني والمكاني ، فصول ، دراسة

الرواية ، ص ٢١٢ .

فحسب . والذي يتحقق جزء منه ولا يتحقق الجزء الآخر .
يقول الراوي التقليدي ، في سياق سرده الموضوعي - مثلاً - :
«وهذه المرة سيصل كلٌ منهم إلى بيته في وضع
النهار . . . وسيواجه زوجته جهاراً نهاراً . . . وسيسمع
منها ويرى ما يكره . . .» (السمار الثلاثة ، ص ٧٤) .
لقد تحقق التوقع ، مع كلٍ من أحمد القاضي وأنور خان .
في حين أنه لم يتحقق مع مهدي باسنبل ، أكثر السمار
الثلاثة ، اختلافاً مع زوجته زينب . ولقد استقبلت زينب زوجها
مهدي - هذه المرة - بعبارة واحدة ، تدل على خوفها وقلقها
عليه - على غير عاداتها - ، قائلةً :

«- الحمد لله على السلامة . .

وتحوّلت الصدمة والفرع عند مهدي إلى ذهول تام . .
فهل حقاً تكون تلك الآلة الشديدة الدقة قد تخلّفت
اليوم عن عملها لمجرد الاطمئنان عليه ، عندما لم تجده
في غرفته بالبيت؟ . . إذن فهذا حدثٌ عجيبٌ يرقى
إلى مرتبة الخوارق . .» (السمار الثلاثة ، ص ٧٦) .
وتجدر الإشارة إلى أن الاستباق تقنيةً زمنيةً تجيء - عادة -
في بنية الرواية التقليدية ، على وجه الخصوص . وتؤدي إلى
قتل عنصر التشويق والمفاجأة الفنيين ، لدى القارئ ، حين
يعلن الراوي التقليدي عن الأحداث اللاحقة قبل وقوعها . في
حين أن التوقع ، الذي ليس بالضرورة أن يتحقق كله أو بعضه ،

يحافظ على بقائها ، في مثل بنية هذه الرواية الحديثة -إلى حدٍ كبير- .

د) تقنيات الحركة السردية،

أي التقنيات التي تقع في مستوى المدة من مستويات الزمن السردية ، والتي يُطلق عليها - أيضاً - ب: حركات السرد ، نظراً لارتباطها بقياس السرعة . وهي أربع حركات سردية : اثنتان فيما يرتبط بتسريع السرد . وآخران فيما يرتبط بإبطائه .

أولاً، تسريع السرد،

١- تقنية التلخيص،

وتعني : أن يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال^(١) مما يمكن تمثيله بالمعادلة الآتية :

التلخيص = زمن السرد > زمن الحكاية .

(١) عبدالعالي بوطيب ، إشكالية الزمن في النص السردية ، فصول (دراسة

الرواية) ، ص ١٢٩ .

❖ وظائف التلخيص،

للتلخيص ، وظائف بنيوية يؤديها للسرد ، هي - بحسب سيزا قاسم - :

- ١- المرور السريع على فتراتٍ زمنيةٍ طويلة .
- ٢- تقديم عامٍّ للمشاهد والربط بينها .
- ٣- تقديم عامٍ لشخصيةٍ جديدة .
- ٤- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية .
- ٥- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث .
- ٦- تقديم الاسترجاع^(١) .

-١-

فمن المرور السريع على الفترات الزمنية الطويلة - مثلاً - : ما ورد في نهاية «الافتتاحية الاسترجاعية» ، قبيل بداية الرواية ، من التلخيص الاسترجاعي ، الذي يمرُّ فيه الراوي التقليدي ، مروراً سريعاً على الذكريات والسنوات البعيدة ، بهدف إعداد القارئ لما سيأتي - فيما بعد - من الأحداث والشخصيات الروائية ، الواقعة في حاضر السرد للروائي

(١) انظر : سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ٧٨ .

والمرتبطة - بنيوياً - بذلك الماضي البعيد . وبهدف تسريع
حركة السرد - أيضاً - .
يقول - مثلاً - :

«والى هنا جاء رؤساء ورؤساء ووزارات ووزراء وأعضاء
مكتب ولجنة وحكام ومحافظون وسفراء وقضاة
وجلاّدون ومحامون ومتهمون وشهود وشرطيون
ولصوص ومتأمرون وجواسيس وخونة وأبرياء
وقتلة . . .» (السمار الثلاثة ، ص ٣) .

إن هذا الحشد الهائل من الرؤساء والوزراء والحكام
والمحافظين . . الخ . لا يُعقل أن يكون قد جاء في فترة زمنية
قصيرة ومتقاربة ، بل إن الأمر يحتاج إلى سنوات وسنوات ، مما
لا يمكن لبنية السرد الروائي أن تستوعبه . وبما ليس من المهم
سرد أحداثه ، التي قد تجعل من النص الروائي ، مجرد مذكرات
سياسية ، تصرف الذهن عن الاستمتاع الفني ، المرتبط بمتابعة
الأحداث التي تقع في حاضر السرد الروائي والتي لأجلها
كُتبت الرواية . . .

-٢-

ومن الربط بين المشاهد الروائية - مثلاً - : ما ورد من
التلخيص بين «المشاهد الاستنطاقية» ، التي يستنطق - فيها -
القاضي السمار الثلاثة ، واحداً تلو الآخر ، بشكل يضمن

الحفاظ على الترتيب والتوالي ، الضروريين ، في تقنية الاستنطاق المشهدي ، التي تكون في أماكن التحقيق - غالباً - كقاعة المحكمة ، أو مركز الشرطة . . .

فبعد أن استنطق القاضي ، الشاهد الأول أحمد القاضي - مثلاً - وجاء دور مهدي باسنبل :

«شكر القاضي الشاهد وأذن له بالانصراف . . ثم طلب إحضار الشاهد الذي يليه . . وبعد دقائق ، كان أحمد القاضي قد جلس في آخر القاعة . بعد أن عثر بصعوبة على مقعد خال . . وكان مهدي باسنبل يقف في المكان المخصص للشهود . . » (السمار الثلاثة ، ص ٩١) .

-٣-

ومن العرض السريع للشخصيات الثانوية ، غير المهمة بالقياس إلى ارتباطها البنيوي بحاضر السرد الروائي . . - مثلاً :

«من بين أعضاء النادي وروّاده الذي تفرّق شملهم ، عُيّن سالم السبتي سفيراً في دولة خليجية . وقُبض على عبدالله القصير بتهمة اشتراكه في شبكة تخريبية . واختلس رضوان عبدالغني أموال المعهد المهني وسُجن . وتولّى عبدالرزاق عبدالولي مهام مدير مؤسسة البحوث والدراسات . وسقط هاشم عبدالقوي

في انتخابات مجلس الشعب ، وقُتل السيد برهان في الأحداث وهو يقاتل مع هؤلاء ويقال مع أولئك .. وأعدم مظفر الشافعي بتهمة التجسس كما قيل .. وأصبح محمد جعفر نائباً للمدير العام ورئيس مجلس الإدارة في بنك أبو ظبي الأهلي ، وهرب ناصر سالم مع من هربوا أيام الهروب الكبير . وطُرد عبدالكريم مرشد من عمله ثم من بيته قبل أن ينتحر .. الخ» (السمار الثلاثة ، ص ٥) .

وكما نلاحظ أن الراوي العليم بكل شيء يحدث في عالم روايته وحاضرها . يعلم بما غدت عليه الأحوال لدى عددٍ من أعضاء النادي الثقافي ، بعد هجره . وهو - أي الراوي مطلق العلم - يلخص أبرز هذه الأحوال ، تلخيصاً سريعاً إلماحياً ، يوظف - من خلاله - لعبة الإيهام الفني ، على نحوٍ يوحي بواقعية تلك الشخصيات «الورقية» - كما يقول رولان بارت - ويسهم - من ثم - في تسريع حركة السرد الروائي ، بالشكل الذي يحفظ لبنية الرواية نحوها وتماسكها الفنيين .

٢- تقنية الحذف،

الحذف هو التقنية الزمنية الأخرى -إلى جانب التلخيص- ، التي تعمل على تسريع حركة السرد ، حين قام الراوي التقليدي ، بضمير الهو - مثلاً - بإسقاط فترةٍ زمنيةٍ -

طويلة أو قصيرة - من زمن الحكاية ، دون أن يتطرق إلى ما جرى فيها ، من الأحداث وما مرَّ بها ، من الشخصيات ، بل اكتفى بتحديد العبارات الزمنية الدالة على مكان الفراغ الحكائي أو أنه عمد إلى عدم تحديدها ^(١) . مما يمكن التمثيل به بالمعادلة الآتية :

الحذف = زمن السرد > بكثير من زمن الحكاية

اقسام الحذف،

ينقسم الحذف إلى قسمين ، هما :

١- الحذف المحدد (أو المعلن) ، وهو الحذف الذي يصرِّح فيه الراوي بحجم المدة المحذوفة .
من ذلك - مثلاً - :

بعد مرور سنةٍ من النعيم الأخضر الشفاف .. وقع الطلاق .. ومرت ثلاث سنواتٍ قبل أن يعاود مهدي الزواج مرةً أخرى .. (السمار الثلاثة ، ص ٣٩) .

وكما نلاحظ ، فنحن ، أمام حذفين محددين ، هما :

أ- حذفٌ محدّدٌ بمرور سنةٍ كاملةٍ عاشها مهدي باسنبيل مع زوجته الأولى «عاتكة» ، في سيرته الذاتية والموضوعية ، والتي تنهمر عبر تقنية الاسترجاع الخارجي . وهو حذفٌ ممزوجٌ بتقنيتي التلخيص والاسترجاع الخارجي ، أو بتقنية

(١) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص ١٥٦ .

«التلخيص الاسترجاعي» . على اعتبار أن التلخيص والاسترجاع الخارجي ، تقنيتان ممتزجتان ، في شكل تقنية واحدة .

والحذف المحذد ، الممتزج - هنا - ب «التلخيص الاسترجاعي» ، هو التقنية «التي تكتفي . . بإشارة عابرة إلى مضمون الفترة الملخصة ، دون تجاوز ذلك إلى التصريح والتفصيل»^(١) على نحو ما ورد في المثال السابق من التعليق السريع ، الذي يلمح فيه الراوي التقليدي إلى مضمون الفترة الزمنية التي عاشها مهدي مع عاتكة (سنة من النعيم الأخضر الشفاف) ، دون أن يتجاوز ذلك إلى سرد تفاصيل أحداثها ، أو الوقوف عند مسألة تلخيصها ، فحسب . الأمر الذي يمكن أن نستنتج - معه - أنه يجوز - بنيوياً - اجتماع (أو امتزاج) أكثر من تقنية زمانية ، في المقطع السردي الواحد .

ب- أمّا الحذف الآخر ، المحذد بمرور ثلاث سنوات تفصل ما بين زواجه الأول من عاتكة وزواجه الثاني من زينب ، فهو الحذف الخالص غير الممزوج بأية تقنية أخرى . ذلك أن الراوي التقليدي يقوم فقط بتحديد الفترة الزمنية التي مضت من عمر مهدي باسنبل ، دون أن يروي عمّا جرى

(١) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص ١٦٠ .

فيها من أحداث حكاثية ، ودون أن يشير بأية عبارة إلى مضمون تلك الفترة المحذوفة من بنية السرد الروائي .

٣- الحذف غير المحدد ، أو الضمني : وهو الحذف الذي لا يعلن فيه الراوي صراحةً عن حجم الفترة الزمنية المحذوفة . بل إننا نفهمه ضمناً ونستنتجه استنتاجاً يقوم على التدقيق والتركيـز والربط بين المواقف السابقة واللاحقة . . وما إلى ذلك مما يمكن تمثيله بالآتي :

أ- الحذف المقرون بتقنية البياض ، إحدى تقنيات الفضاء النصي^(١) في رواية تيار الوعي .

وفي بنية الرواية التي نقارب تقنياتها الزمنية يبرز «البياض» في شكل تقنيتين اثنتين ، هما :

١- تقنية النجمات الثلاثة : (***) التي تظهر بين الحين والآخر بسبب التناوب شبه المستمر بين الاسترجاعين : الخارجي والداخلي^(٢) أو بسبب انقطاع حاضر السرد الروائي عن متابعة تسلسل أحداثه .

(١) (الفضاء النصي : ويُقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها - باعتبارها أحرفاً

طباعية - على مساحة الورق . ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع وتنظيم الفصول وتغييرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها .

انظر : د .ح . الحمداني ، بنية النص السردية ، ص ٥٥ .

(٢) انظر : د .ح . الحمداني ، بنية النص السردية ، ص ٥٨ .

٢- تقنية النقط المتتابعة . أي التقنية التي تجيء «للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر . وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل ، نقطاً متتابعة قد تنحصر في نقطتين . وقد تصبح ثلاث نقطاً أو أكثر»^(١) . مما يمكن ملاحظته منذ الصفحات الأولى من بنية السرد الروائي وحتى نهايتها .
يقول الراوي التقليدي - مثلاً - :

«لقد اختار السمار الثلاثة طريقاً صعباً لحياتهم تجنبوا به النسيان . . كانوا كلما اجتمعوا يتذكرون . . دائماً يتذكرون . . يتذكرون الملمات التي فاتتهم ويتأسون على المباهج التي تتسرب من بين أصابعهم . .»
(السمار الثلاثة ، ص ١٣) .

وكما نلاحظ فإن النقطتين أو الثلاث التي تشغل البياض بين الجمل ، لا تأتي عبثاً بل إنها تقوم بوظائف بنيوية متعددة ، تخدم السرد وتسهم - من ثم - في تسريع حركته . من قبيل الإشارة إلى فيض الذكريات التي يصعب حصرها في أسطر الرواية ، لكثرتها ، ومن قبيل الإشارة إلى التدرج في الفيض المحذوف والمسبوق - تارة - بنقطتين أمام «يتذكرون» الأولى ، وتارة أخرى بثلاث نقطاً متتابعة أمام «يتذكرون» الثانية . فكان

(١) انظر: د. ح. الحمداني ، بنية النص السردية ، ص ٥٨ .

الذكريات المحذوفة تزداد في الانهماك شيئاً فشيئاً . وبشكل تدريجي .

ب- ومن الحذف غير المحدد الذي يمكن التوصل إليه من خلال الربط البنيوي بين المواقف المتشابهة - مثلاً - : حذف الأسئلة الموجهة من قاضي المحكمة إلى الشاهد الثالث ، «أنور خان» . والاكتفاء فقط بذكر الإجابات المتتابعة :
- نعم أعرفه .

- منذ عشر سنوات تقريباً . . أو أكثر . .
 - نعم أستطيع أن أتعرّف عليه وأميّز ملامحه . .
 - هذا هو . .
 - لا ، لم أقابله أبداً منذ ذلك الوقت . .
 - إنه يكذب . .
 - نعم متأكد . . الخ .
- (السمار الثلاثة ، ص ٩٥-٩٦) .

فالإجابات المتتابعة - كما يبدو - هي نفسها الإجابات التي تكررت مع زميلي أنور خان السابقين . ومن ثمّ ، فإن الأسئلة التي تسبق إجاباتهما هي الأسئلة التي ينبغي أن تسبق إجابات أنور خان ، والتي يمكن إعادة ترتيبها على النحو الآتي :

- هل تعرف المدعو عمر عبدالسلام؟
- نعم أعرفه . .

- منذ متى . . ؟
- منذ عشر سنين تقريباً . . أو أكثر . .
- بل أكثر . . نعم أكثر . .
- هل تستطيع أن تتعرف عليه بين الموجودين هنا في هذه القائمة؟
- نعم أستطيع أن أتعرف عليه وأميّز ملامحه . . هذا هو . .
- هل قابلت هذا الشخص ليلاً في أيّ يوم من أيام شهر يونيو؟
- لا لم أقابل هذا الشخص ليلاً ولا نهاراً في شهر يونيو أو غيره . .
- إن موكلّي يقول إنكما كنتما معاً ليلة وقوع الجريمة؟
- إنه يكذب . .
- هل أنت متأكد؟
- نعم متأكد . .
- وكما نلاحظ فإن كل ما قمنا به - هنا - هو نقل الأسئلة التي وردت في استنطاق قاضي المحكمة (أو المحامي) للشاهدين السابقين (أحمد القاضي ومهدي باسنبل) - ومن ثمّ - قمنا بكتابتها أمام الإجابات المناسبة لها ، هنا ، لاحقاً .
- وهكذا . . فالتلخيص والحذف ، اللذان يعملان على تسريع

حركة السرد ، يحققان بلاغياً فن الإيجاز ، الذي يحفظ للسرد الروائي تماسكه الضروري .

ثانياً، إبطاء السرد:

وهو الطرف الآخر المقابل لتسريع حركة السرد الروائي . وفيه تبرز تقنيتان زمنيتان ، هما : تقنية المشهد وتقنية الوصف . وهما تقنيتان تعملان على تهدئة حركة السرد ، إلى الحد الذي يوهم القارئ بتوقف حركة السرد عن النمو - تماماً - أو بتطابق الزمنين : زمن السرد وزمن الحكاية .

١- تقنية المشهد:

المشهد - من حيث مفهومه الفني - هو التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضاً مسرحياً مركزاً تفصيلياً^(١) ومباشراً - أيضاً - أمام عيني القارئ ، موهماً إياه بتوقف حركة السرد عن النمو ، على نحو ما يمكن تمثيله بالمعادلة الآتية :

المشهد : زمن السرد = زمن الحكاية .

والإبطاء المفرط الذي يقوم به المشهد ، على حساب حركة السرد الروائي لا يأتي عبثاً أو بهدف إيقاف نمو حركة السرد بل

(١) عبدالعالي بوطيب ، إشكالية الزمن في النص السردي ، فصول ، دراسة

الرواية ، ص ١٣٩ .

هو إبطاءٌ فنيٌّ ، من شأنه أن يسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية ، التي يعرضها الراوي عرضاً مسرحياً مباشراً وتلقائياً .. على نحو ما قام به الراوي التقليدي من الكشف عن الأبعاد النفسية التي يتَّصف بها السمار الثلاثة في علاقتهم بالقضية التي يجبرهم جبران على ضرورة الإدلاء فيها بالشهادة لصالح المتهم الذي يقتنعون - تمام الاقتناع - بأنه القاتل الحقيقي ، دون أدنى شك .

فمثلاً ، عندما كان قاضي المحكمة يسأل أحمد القاضي عن مكان جلوسه وقت وقوع الجريمة ، وجده غير متحمس للإجابة عن الأسئلة ووجده لا يتذكر أين كان بالضبط وقتها ، أو أنه غير متحمس لتذكر ذلك :

« - بصراحة .. أنا لا أذكر تماماً .. فلقد مرَّ وقت طويلٌ

على ذلك التاريخ ..

قال القاضي :

- وكيف تستطيع الإدلاء بشهادتك ما دمت لا تتذكر؟

- لا أدري كيف .. وعلى كل حال فأنا لست

متحمساً جداً لهذه الشهادة .. فإذا رأيتم أنها غير

نافعةً فإني على استعداد تامٍ للانسحاب والعودة إلى

بيتي .. الخ .

(السمار الثلاثة ، ص ٨٤-٨٥) .

إن أحمد القاضي غير متحمس للتذكر ولا للإدلاء بالشهادة . وإنَّ المشهد الاستنطاقي الفوري هو الذي كشف عن عدم تحمسه . ذلك لأنه مشهدٌ يقوم على العرض المباشر التلقائي الذي تزول - معه - أية فرصة ممكنة للتفكير في إجابة أخرى ، غير صحيحة ، أو في التعبير الحذر عن الحقيقة .

وتجدر الإشارة إلى أن الحوارات الداخلية التي تنهمر عبر تقنية المونولوج الداخلي هي من المشاهد الحوارية الداخلية التي تتميز بها مثل هذه الرواية ، من روايات تيار الوعي الحديثة ، والتي تمسح العقل حين تجعله يتحدث عن نفسه - كما يقول لوبوك - . وهي التقنية السردية ، التي تظهر على امتداد بنية السمار الثلاثة ، والتي سبقت مقاربتها في تقنية المونولوج الداخلي . غير أنه بسبب ارتباطها بتقنية المشهد - هنا - يمكن مقارنة الحوار الآتي ، الذي دار في أعماق الراوي مهدي باسنبل ، عندما خرج غاضباً من مكتب أخيه المحامي «زين» الذي أخبره بأن قاتل بدر الهاشمي قد أفرج عنه :

«عندما وصل مهدي باسنبل إلى مدخل عدن ، عند التقاطعات الكثيرة المتشابكة للمرور وقف . . وفجأةً اشتعل خياله الشيطاني الخصب الذي كثيراً ما يمده بالأفكار التي تجعل لإخراجه المسرحي مذاقاً خاصاً . . تقدمُ بضع خطوات إلى أن وصل إلى منتصف الطريق فوق خطوط الزبيرا المخصصة

للمشاة . . فوقف . . واستدار رافعاً يديه الاثنتين إلى
أعلى وكأنه يؤدي دوراً على خشبة المسرح . . وأطلق
لصوته العنان إلى آخر مداه :

- يا أهل اليمن . . إن دم الهاشمي بدر في أعناقكم
جميعاً . . فإذا ذهب هدراً فإنكم لن تنعموا بالأمان
بعد اليوم أبداً . . اللهم إني بلغت . . اللهم فاشهد .
ارتبكت حركة المرور . . توقفت بعض السيارات . .
وتسمر المارة في أماكنهم مشدوهين . . انقطع صوت
احتكاك العجلات على الإسفلت وضجيج المارة . .
مرّت لحظة من الزمن يصعب قياسها . . وقبل أن
يستعيد الناس التقاط أنفاسهم من جديد ، انطلق
صوت عسكري المرور هادراً متوعداً :

- امش يا مجنون . . امش . .

جاءت صرخة العسكري مجرداً تحصيل حاصل . .
لأنه عندما أطلقها ، كان مهدي قد فرغ من
استعراضه . . وعاود الانضمام إلى دنيا البشر»
(السمار الثلاثة ، ص ١١-١٢) .

وكما نلاحظ ، فإن المشهد الدرامي الذي دار ، قد يكون
محض خيالٍ مسرحي يتميز به المخرج المسرحي مهدي
باسنبل . وهو - لذلك - مشهد تمّ على خشبة مسرح عقله
الباطن ، فحسب . غير أنه بسبب عدم وجود هلالين مزدوجين

أو نقطتين تشيران إلى بداية المونولوج الداخلي من نهايته لالتحام هذا المشهد الحوارى الداخلى بنسيج السرد إلى الحد الذي لم نعد معه قادرين على تحديد بدايته على وجه الخصوص . أما نهايته فتبدو محددةً . ذلك لأن الراوى التقليدى بضمير الهو قد أعلن عنها . . بمجرد إعلانه عن انتهاء الاستعراض المسرحى الذى قام به مهدي قبل أن يعاود الانضمام إلى دنيا البشر . ومع ذلك فهو إعلانٌ مبهمٌ ، غير واضح ما إذا كان المشهد الدرامى الذى تم . . محض حوارٍ (مونولوج) داخلى ، فحسب ، دار فى الخيال المسرحى لى المخرج المسرحى مهدي باسنبل ، أو أنه نوعٌ من الانفعال ، المسموع - بصوت مرتفع - نتيجة الحالة النفسية الحادة ، التى كان عليها «مهدي» عقب خروجه من مكتب أخيه المحاكى (زين) ، أو أنه كان مجرد حلم يقظة ، قام به مهدي باسنبل بالفعل ، سواء كان ذلك بصوت مسموع من على بعد أو قرب ، أياً كانت درجة ذلك الصوت . . ؟! وهو - على كلِّ حال - مشهد درامى له وظيفة بنيوية يؤديها للسرد تتلخص - فى ما يبدو - فى الكشف عن البعد النفسى للبطل مهدي باسنبل ورغبته الملحة فى إعلان الحقيقة التى يؤمن بها . تلك الرغبة التى لم يحققها له سوى عقله الباطن - وحده - ، سواء كان ذلك التحقق عبر الخيال المسرحى ، الصامت أو الانفعال المسموع ، أو كان عبر حلم اليقظة - مثلاً - .

قياس المشهد:

على الرغم من أن تقنية المشهد من أقرب التقنيات السردية ، تطابقاً بين زمني : السرد/ القصة . إلا أنه من الصعب قياس سرعتها ، أو وصف زمنها ، بكونه بطيئاً أو سريعاً أو متوقفاً ، بسبب لحظات الصمت أو التكرار التي تتخلل المشاهد الحوارية ، جاعلةً من الاحتفاظ بالفرق بين زمني حوار السرد وحوار القصة قائماً على الدوام^(١) .

من ذلك - مثلاً - : لحظات الصمت ، التي تكررت وتخللت الحوار الطويل الذي دار بين «جبران» والسماز الثلاثة ، في مركز الشرطة ، حين كان «جبران» يحاول إقناع السماز بضرورة الإدلاء بالشهادة لصالح المتهم ، وحين كان الراوي التقليدي ، بضمير الهو يوظف تقنية «التلخيص» ، بهدف الربط البنيوي بين تلك الحوارات الاستنطاقية . من قبيل :

- «- سكت الجميع .. وانكشفت عورة هذا الصمت الذي ران بكل عريها .. (السماز الثلاثة ، ص ٥٨) .
- .. وساد صمتٌ فجائي .. وما زال الصمت مخيماً .. (السماز الثلاثة ، ص ٥٩) .
- .. وعاد الصمت ليخيم بظله الثقيل أكثر من ذي قبل .. وتعمد جبران أن يفسح مجالاً واسعاً للصمت

(١) انظر : د . حميد الحميداني ، بنية النص السردية ، ص ٧٨ .

هذه المرة حتى يطمئن إلى أنه السكوت الذي يدل على الرضى . . (السمار الثلاثة ، ص ٦٠) .
- لم يسمع جبران سوى الصمت . . وصمت جبران ليلتقط أنفاسه . . (السمار الثلاثة ، ص ٦٠) .
- . . كان الثلاثة قد أحنوا رؤوسهم في استسلام صامت كأنهم في حضرة حلاق يوشك أن يجردهم من شعر رؤوسهم كله . لكن جبران الذي يسعى دائماً إلى الإجابات القاطعة والمحددة لم يقنع بالصمت وانحناءات الرؤوس . . « (السمار الثلاثة ، ص ٦٦) .

إلى جانب المرات الأربع ، التي تكررت فيها كلمة «السكوت» المرادفة لكلمة «الصمت» ، في الأماكن المتفرقة من هذا المشهد الاستنطاقي . وإلى جانب لحظات التفكير التي تسربت إلى هذا الحوار المشهدي ، عبر تقنية التلخيص ، من قبيل :

«فكر جبران قليلاً ليختار الكلمات المناسبة . . .»
(السمار الثلاثة ، ص ٦١) .

٢- تقنية الوصف:

الوصف تقنية زمنية ، يصعب أن تخلو - منها - رواية ما . فإذا كان من الممكن - حسب جينيت - الحصول على نصوص

خالصة في الوصف ، فإنه من العسير أن نجد سرداً خالصاً^(١) .
فحين نقرأ - مثلاً - : البحر هادئٌ والسماء صافيةٌ والهواء
عليل . نجدنا أمام وصفٍ خالٍ من أيِّ سرد . غير أننا حين نقرأ
- مثلاً - : ركب المسافر السفينة واتجه إلى الشمال ، حيث
مكث أشهراً طويلاً . نجدنا أمام ثلاثة أفعال : (ركب ، اتجه ،
مكث) تمثل حركة السرد . وأمام ستة أسماء وكلمات تحمل
معنى الوصف (المسافر ، السفينة ، الشمال ، حيث ، أشهر ،
طوال) . على أن ذلك لا يعني خلو الأفعال الثلاثة أنفسها من
معاني الوصف ذات الصلة بحركة السرد . والوصف ، هو التقنية
الزمنية الأخرى - إلى جانب المشهد - ، التي تعمل على
الإبطاء المفرط لحركة السرد في بنية الرواية التقليدية ، إلى الحد
الذي يبدو معه ، كأن السرد قد توقّف عن التنامي ، مفسحاً
المجال أمام الراوي بضمير الهو ، كي يقدم الكثير عن التفاصيل
الجزئية المرتبطة بوصف الشخصيات الروائية أو المكان ، على
مدى صفحاتٍ وصفحات^(٢) ، في ما يسمّى بـ«الوقفه
الوصفية» . وفيما يمكن التمثيل له بالمعادلة الآتية :
الوقفه الوصفية : زمن السرد > بكثير من زمن الحكاية .

(١) د. ح. الحمداني ، بنية النص السردي ، ص ٧٨ .

(٢) عبدالعالي بوطيب ، إشكالية الزمن في النص السردي ، فصول ، دراسة

الرواية ، ص ١٤٠ .

غير أن الأمر يختلف ، بالقياس إلى رواية تيار الوعي الحديثة التي يبرز -فيها- ما يسمى مثلاً ، بـ «الصورة السردية» ، المتحركة . وهي الصورة التي يمتزج فيها الوصف بحركة السرد الروائي ، وبنمو أحداثه ، إلى الحد الذي يصعب فيه عزل هذه الصورة المتحركة عن بنية (جسم) الرواية . في حين أن ذلك العزل سهل مع «الصورة الوصفية ، الساكنة» (أو الوقفة الوصفية) ، التي تكون في بنية الرواية التقليدية ، دون أن يؤثر ذلك العزل على حركة السرد وعلى نمو الأحداث فيها . في حين أن الوصف في روايات تيار الوعي الحديثة ، تقنيةً تمتزج فيها الصفات والأسماء الساكنة بأفعال السرد المتحركة ، على العكس من الرواية التقليدية التي يجيء فيها الوصف غالباً على هيئة حشد من الأسماء والصفات الساكنة وغير الممتزجة بأفعال السرد المتحركة . . حتى لكأننا أمام قطعة وصفية مستقلة عن حركة السرد ونمو الأحداث الروائية(*) . والوصف هو التقنية التي تنطلق من أسلوب السرد الموضوعي والرؤية الخارجية في

(*) هذا في أي غالبية نقاد الرواية عدا جيرار جينيت الذي لا يعتبر الوصف وقفة ما دامت تحمل بعداً تأملياً وشيخ الصلة بزمن البنية السردية ، أنظر : جيرار جينيت ، خطاب الحكاية (بحث في المنهج ، ترجمة محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلي ، ص ١١٢ ، ط ٢ ، ١٩٩٧م ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة) .

بنية الرواية الجديدة - اليوم - . مثلما تنطلق من أسلوب السرد الموضوعي والرؤية الخارجية في بنية الرواية التقليدية - من قبل - . وإن اختلف الموقف الفني^(١) ، في كل من الروايتين . ذلك أن الوصف في بنية الرواية التقليدية (الواقعية) - مثلاً - : هو وصفٌ يستقصي فيه الراوي التقليدي بضمير الهو صفات الموصوف استقصاءً تفصيلياً دقيقاً وخارجياً ، إلى الحد الذي يوهم القارئ بتوقف سيرورة الزمن عن الحركة والنمو ، توقفاً نابحاً من العرف الفني لدى الروائيين التقليديين الذين يطابقون بين زمني السرد/ الحكاية ، توخياً للصدق والأمانة في النقل عن الواقع الإنساني - كما هو - . في حين أن الوصف في بنية الرواية الجديدة وصفٌ تستقصي فيه عينا «الرواي الشاهد» الذي هو بمثابة الكاميرا السينمائية صفات الموصوف استقصاءً تفصيلياً

(١) «تنطلق الرواية الجديدة من مقولة مؤدّاه أن مادة الفن ليست في الذات وإنما في الموضوع ؛ لأن العالم الخارجي ، بكل ما فيه من أشياء مادية ؛ أصبح يعلن استقلاله عن الإنسان وتمرده عليه . . . ومن ثم لم يعد بمقدور الفن تصوير فعل الإنسان في الشيء . وإنما انفعاله بهذا الشيء . وإن تركيز الرواية على الشيئية يعدّ شاهداً على ذوبان الفرد وانحصار دوره أمام سلطة الأشياء وعلية الآلة . . . إن هذه القيم هي ثمرة العصر الأوروبي الجديد ، عصر الإنسان المرقم ، كما يقول روب قرييه» . أ . كرومي لحسن ، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة ، مجلة تجليات الحداثة ، ص ١٢٤ .

دقيقاً خارجياً - أيضاً - غير أنه استقصاءً ينبع من فلسفة «موت الإنسان» لدى الروائيين الجدد^(١). ومن اتجاههم الفني نحو «إسقاط الموصوف الرئيسي من باب الحذف والتركيز على التفاصيل. وبما أن التجدد في الفن [لديهم] يقوم على تحطيم القديم وبناء الجديد، فقد حولوا نظرهم من التفاصيل التقليدية وبدأوا يركّزون على أشياء غير مألوفة. وهي عملية أطلقوا عليها مصطلح «التغريب في الفن». فبدأ كتاب الرواية الجديدة ينظرون إلى الأشياء نظرةً مغايرةً لا تهتم بالسّمات الرئيسية التي سبق أن رآها ووصفها الواقعيون. وإنما التفتوا إلى المعالم الصغيرة التي أغفل من سبقهم عن ذكرها»^(١). أضف إلى ذلك أن الوصف في بنية الرواية الجديدة غير سكوني ولاوقفة منقطعة

(١) «إن فكرة تغييب الإنسان في الرواية الجديدة تستمد حضورها من الفلسفة الأوروبية الحديثة، في طبيعتها اللوغمائية، التي تمثل نقطة الوصول إلى فلسفة موت الإنسان. يقول ميشال فوكو في هذا السياق... ليس الإنسان أقدم المشكلات التي طرحت على المعرفة الإنسانية. ولا أكثرها ديمومة. فالإنسان هو اختراعٌ يبيّن لنا علم آثار فكرنا، ببسره وسهولة حداثة عهده وربما وشكان نهايته. ويتنبأ فوكو باضمحلال الإنسان مثل وجهٍ من الرمل في أقصى البحر». أ. كرومي لحسن، حول بعض المفاهيم في الرواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، ص ١٢٥.

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ١٢٢.

هن سياق المشهد الذي ترصده عينا الراوي الشبيهتان بعدسة الكاميرا السينمائية المتحركة وهي تلاحق الحدث وترصده أينما اتجه فيما يشبه المونتاج السينمائي الذي يجيء على هيئة صورة مركبة ومتتابعة تتواشج فيها الأوصاف بحركة الأفعال وبتناميها المستمر .

◆ نماذج الوصف:

قبل العرض لنماذج تقنية الوصف بنوعيه (وصف الشخصيات ووصف المكان) ، يجدر - أولاً - الحديث الموجز عن وظائف هذه التقنية الزمنية ، التي تؤديها للسرد . وكذلك ، أقسام الوصف المرتبطة ، بالمكان الروائي ، على النحو الآتي :

- أما وظائف الوصف ، فهي :

أ- وظيفة جمالية (تزيينية) ، يركز فيها الروائي (الكاتب) على زخرف القول وعلى المحسنات اللفظية والبلاغية . وما إلى ذلك من الجماليات المرتبطة - وظيفياً - ببنية القصيدة العربية (الكلاسيكية) أكثر من ارتباطها بفن الرواية الحديثة .

ب- وظيفة تفسيرية ، دلالية : يقوم الوصف فيها بالكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية ، مما يسهم في تفسير سلوكها ومواقفها المختلفة .

ج- وظيفة إيهامية . يقوم الروائي فيها بإدخال القارئ إلى

عالم روايته ، التخيلي ، موهماً إياه بواقعية وحقيقة ما يصفه من شخصيات وأحداث روائية .

- وأما أقسام الوصف المكاني ، فهما قسمان :

١- وصف موضوعي : يرتبط بالرواية الواقعية التي يقوم الراوي التقليدي فيها باستقصاء عناصر المكان ومكوناته المختلفة التي تساعد على التعرف ، مثلاً ، على الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصيات الروائية .

٢- وصف نفسي : يرتبط برواية تيار الوعي على وجه الخصوص ، حيث تصبح الأماكن حاملةً لقيم شعورية مؤثرة ، يتضح من خلالها عمق الشخصية وأبعادها النفسية وتصرفاتها الخارجية^(١) . أضف إلى كل ذلك ، ما يمكن ، أن نطلق عليه بـ «الوصف الذهني» ، الذي تتميز به رواية تيار الوعي الحديثة ، حين «لا يكتسب فيها المكان الموصوف أهمية كبيرة ، لذلك فهو نادر الوجود وإنما يقتصر الروائي في الغالب على الإشارات الخاطفة للمكان ، ومن خلالها يتأسس بالضرورة فضاءً روائي تكون له أهمية بالغة ، لأنه يحدد لنا الإطار العام الخالي من التفاصيل وهو

(١) إبراهيم نمر موسى ، جماليات التشكيل الزماني والمكاني لرواية

«الحواف» ، فصول ، دراسة الرواية ، ص ٣١٤ .

الإطار الذي كانت تجري فيه الأحداث الروائية»^(١) ، على العكس من «الوصف الهندسي» الذي تتميز به بنية كل من الروائيتين : التقليدية والجديدة .

والآن ، نصل إلى نماذج الوصف في بنية الروايات الثلاث - موضوع المقاربة البنيوية - التي تنقسم لدينا إلى قسمين اثنين ، هما :

١- وصف الشخصيات .

٢- وصف المكان .

أولاً، وصف الشخصيات:

أما وصف الشخصيات الروائية فهو الوصف الذي ينطلق من الثنائيات الضدية التي تتميز بها كل رواية ، من الروايات الثلاث ، على النحو الآتي :

(١) الرهينة، الحاكم/ المحكوم،

ثنائية الحاكم/ المحكوم ، هي الثنائية الرئيسية ، التي تهيمن على وصف الشخصيات في رواية «الرهينة» ، ذات الاتجاه الروائي التقليدي . وهي الثنائية التي تتفرع منها الثنائيات المختلفة ، على نحو ما يمكن تمثيله بالنماذج الآتية :

(١) د . حميد الحمداني ، بنية النص السردي ، ص ٦٧ .

١- وصف نائب الإمام،

نائب الإمام ، هو الطرف الأول من ثنائية الحاكم/ المحكوم ، وهو شخصية «كاريكاتورية» - كما يبدو من وصف الرهينة ، الذي يمثل الطرف الآخر من تلك الثنائية الضدية . يقول الرهينة - مثلاً - حين وصل إلى منظره النائب التي كان يطيل الجلوس فيها :

« .. كان متكئاً بكرشه المنفوخ وبعينيه الجاحظتين وشفتيه المتدليتين ، كأن ورماً خبيثاً أصابهما .. وقد مدّ رجله القصيرتين اللتين عكف عليهما صاحبي يدلّكهما برفقٍ ورتابةٍ بأنامله .. تخيلته محترفاً في صنعته .. » (الرهينة ، ص ٢٧) .

إن جسم النائب متخمّ إلى حدّ التشوّه الخلقي الناجم عن كثرةٍ في الأكل وطولٍ في الجلوس . غير أن بطون الناس التي يصفها الرهينة في مكانٍ آخر من بنية السرد ، منفوخةٌ لا عن شبعٍ ورغدٍ في العيش ، بل عن مرضٍ أصابها نتيجة الجوع الشديد والمرض والفقر المقذع الذي يقاسي من ويلاته عامّة الناس من المحكوم عليه بسلطة ذلك الحاكم الجائر .. يقول - مثلاً :

«الوجوه الشاحبة تعلوها مسحة لون أصفر مقيت وباهت .. والبطون منفوخةٌ ليس شبعاً وإنما مرضاً .. والأقدام عاريةٌ لزجةٌ بالجروح والأوساخ .

جموعٌ منهكةٌ من المتسولين والمرضى والمجانين نصطدم
بهم في كلِّ منعطفٍ ، وفي كلِّ زقاقٍ وفي كلِّ ساحةٍ
وشارعٍ» (الرهينة ، ص ٤١)

فبطون الناس منفوخةٌ عن جوع . في حين أن بطن نائب
الإمام منفوخٌ عن شبع ، وأقدامهم عاريةٌ بسبب الفقر ، في حين
أن الدويدار ، صاحب الرهينة كان يعكف على تدليك رجلَيْ
النائب . والجموع منهكةٌ بسبب التشرُّد في الشوارع ، في حين
أن النائب كان يطيل الجلوس في منظرته داخل القصر . . .
وهنا ، يمكن أن نستنتج أيضاً من الثنائيات الضدية المتفرّعة عن
ثنائية الحاكم/ المحكوم - هذه - ، من قبيل : الشبع/ الجوع ،
الصحة/ المرض ، اللبس/ العري ، الغنى/ الفقر ، العدل/
الظلم . . . إلخ .

٢- وصف الشريفة حفصة:

الشريفة حفصة شخصية نتعرّف عليها من خلال عيني
الرهينة ، الراوي الأول الذي يروي لنا عن تجربته الشخصية ،
والطفل المراهق الذي يقع في عشق الشريفة حفصة ، أخت
النائب المطلقة فيشغله العشق فترةً زمنيةً عن التفكير في وضعه
المهين الذي وجد نفسه فيه فجأةً رهينةً ، بين يدي الطبقة
الحاكمة . . .

يقول ، في وصفها - مثلاً - :

« كانت (الشريفة) متكئةً على حافة النافذة ، في رأس المنظرة ، وقد برز شعرها الأجدع من خلال ثنايا منديلٍ برتقاليّ اللون . . وتراءى جسدها الأبيض من خلال ثوبها الشفاف الحريري . . وكانت متكئةً بإحدى يديها على النافذة وقد مدتها إلى الأمام . . أما الأخرى فكانت على خدّها وهي سابحةً بنظرها وفكرها نحو الساحة . . تأملت يدها . . كانت مزينة بأساور من الذهب ومزركشة بالحناء والخضاب الأسود المتعرج على أنامل كالشمع الأحمر الممزوج بلون اللبن الصافي . . » (الرهينة ، ص ٢٣) .

إن عيني الرهينة تتابعان وتدققان في ملامح جسد الموصوفة وما يتميز به من مظهرٍ خارجيٍ ارسنقراطي يكشف عن «البعد الاجتماعي» الذي تنتمي إليه ، على اعتبار أنها الطرف الأول من ثنائية الحاكم/ المحكوم . كما يكشف عن «البعد النفسي» الذي يربط الرهينة بالشريفة حفصة ، ويجعل من عينيه «كاميرا» سينمائية تتابع المظهر المائل أمامها . غير أنها هنا في بنية هذه الرواية التقليدية . كاميرا ذات بُعدٍ إنساني واضح تحضر فيه شخصية الرهينة ، الراوي فلا يكون وصفه مجرد وصفٍ حسي بصريٍ آلي . . . كالذي ينطلق - مثلاً - من عيني (أو كاميرا) الراوي الشاهد في بنية الرواية الجديدة .

٤. وصف الدويدار عبادي،

الدويدار عبادي هو صاحب الرهينة . وهو الطرف الآخر من
للثانية الحكم/ المحكوم . كما أن وصفه ينطلق من عيني
الرهينة ، الذي يروي لنا عن الشخصيات التي عاش معها ،
داخل قصر نائب الإمام ، والذي يقول - مثلاً - في وصف
صاحبه .

«كم كنت معجباً برشاقتة ونشاطه .. وابتسام! كان
ذكياً سريع البديهة ، قليل الكلام .. حاضر النكته ..
يعرف نفسية كل فرد من شخصيات القصر
وملحقاته .. نساء ورجالاً .. بل وأطفالاً أيضاً .. كان
يحووم كالنحلة .. من القصر إلى ملحقاته ، ثم يعود
ليجلس بابتسامته المعتادة قليلاً ، ثم يقوم من جديد
يدب ويحووم .. وهكذا ..» (الرهينة ، ص ١٩٥) .
لقد كان الدويدار عبادي فتىً نشيطاً ذكياً مرحاً .. ولقد
كان الخادم المطيع لكل من في القصر . غير أنه حين يموت بعد
أن استهلك أهل القصر قواه الجسدية والنفسية ، لا يمضي في
جنازته سوى القلة القليلة من أهل الخير .. والشريفة حفصة
والطبشي العجوز ..

«ومعظم نساء القصر وملحقاته ممن عشن معه في
مغامراتهن ، يتفرجن من بعيد! جنازة صغيرة سارت
بنعش صاحبي الخشبي المحمول على الأكتاف إلى

مقبرة المدينة المزدوجة بجناز كشيعة . . « (الرهينة ،
ص ١٤٤) .

ولقد كانت العلاقة التي تربط الحاكم بالدويدار عبادي
وبسواه من المحكوم عليهم بخدمة الحاكم علاقة استهلاكية
نفعية مؤقتة تنتهي بانتهاء صلاحية المحكوم وتستمر
باستمرارها . الأمر الذي تزول معه علامات التعجب
والاستفهام أمام هذه النهاية المأساوية التي انتهى إليها صاحب
الرهينة . إلى الحد الذي يمكننا معه أن نستنتج عدداً من
الثنائيات الضدية المتفرعة من ثنائية الحاكم/ المحكوم - هذه - .
من قبيل : الصحة/ المرض ، الغنى/ الفقر ، العدل/ الظلم . . .
إلخ .

(ب) السمار الثلاثة، الخير/ الشر،

ثنائية الخير/ الشر ، هي الثنائية التي تهيمن على وصف
الشخصيات الواقعة في حاضر السرد الروائي ، من بنية رواية
«السمار الثلاثة» ، التي تجتمع فيها أكثر من رؤية سردية لأكثر من
اتجاه روائي مختلف . . . على نحو ما يمكن تمثيله بالنماذج الآتية :

١- عاتكة/ زينب،

عاتكة هي الزوجة الأولى لمهدي باسنبل . وهي الطرف
الأول من ثنائية الخير/ الشر . كما يبدو من وصفها في السيرة

الذاتية والموضوعية التي تروي عن الحياة الاجتماعية لمهدي
باسنبل - على سبيل المثال - . والتي نختار منها المقطع الآتي :
«وتضحك عاتكة ضحكة سخية عالية الرنين ،
مقسمة المقاطع بعناية محسوبة . . مليئة حتى حافتها
بكل ما في أنوثتها من إغراء وفتنة . .» (السمار
الثلاثة ، ص ٣٨) .

وكما نلاحظ ، فإن الراوي التقليدي الذي يروي عن السيرة
الموضوعية لحياة مهدي مع عاتكة ، يقف عند وصف ضحكتها
وصفاً يبدو خارجياً ، تتابع فيه الصفات تتابعاً غير ممزوج
بحركة السرد وينمو أحداثه . . على نحو ما هو ممكن في الاتجاه
الروائي التقليدي - وإن كان - هنا - في مثل هذه الرواية ، من
روايات تيار الوعي الحديثة . . وصفاً إشارياً خاطفاً وسريعاً ، لا
يستغرق فيه الراوي استغراقاً مطولاً ، كالذي يكون في بنية
الرواية التقليدية .

لقد بدا الوصف خارجياً حتى مع كون عاتكة وضحكتها
مصدر سرور وغبطة في نفس مهدي باسنبل . . . وهي لذلك
الطرف الأول من ثنائية الخير / الشر . في حين أن زينب ،
زوجته الثانية ، هي الطرف الآخر من تلك الثنائية الضدية .
وهي - كما يصفها مهدي بنفسه ، في سياق سيرته الذاتية - :
«جادةٌ مثل اسمها سليطة اللسان في أغلب
الأحيان . . عابسة الوجه في كل الأوقات وكأن الأزهر

الشريف قد كلفها بأن تجسّد غضب الرحمن . . .
(السمار الثلاثة ، ص ٣٩) .

ومع ذلك ، فقد انتهت علاقة مهدي الأولى بالطلاق ،
واستمرت الثانية مع زينب . الأمر الذي يمكن أن نستنتج معه
وظيفةً بنيوية ، تؤديها للسرد ثنائية الخير/ الشر في وصف
الشخصيات ، تتلخص في الكشف عن البعد النفسي المتناقض
الذي كانت تتصف به شخصية البطل ، مهدي باسنبل . ذلك
التناقض الذي انعكس بدوره على البعد الاجتماعي ، غير
المتكافئ في حياة مهدي باسنبل ، والذي يمثل انعكاساً للواقع
الثقافي المتناقض المحيط بمهدي باسنبل وبصديقيه البطلين الآخرين
(أحمد القاضي وأنور خان) ، على مستوى بنية السرد الروائي .

٢- الرجل ذو البدلة الزرقاء / جبران،

الرجل ذو البدلة الزرقاء ، هو الطرف الأول من ثنائية الخير/
الشر ، لأنه الشخصية التي تظهر - فجأةً - ، قبيل افتتاح
الجلسة في قاعة المحكمة ، حيث ينصح السمار الثلاثة بقول
الحقيقة ، كما يقتنعون بها . وحيث يجيء وصفه منطلقاً من
عيني الراوي التقليدي ، المنحاز إلى صف أبطال روايته ، وإلى
كل من يتفق مع قناعتهم التي تدين المتهم وتؤكد التهمة عليه .
يقول الراوي التقليدي المنحاز في وصفه - مثلاً - :
«وبعد مرور بعض الوقت . . دخل عليهم رجلٌ ممتلئٌ

الجسم ، باسم الوجه ، أنيق الملبس ، يرتدي بدلةً
جديدةً زرقاءً .. وتؤطره هالةٌ خفيةٌ من النور .. «
(السمار الثلاثة ، ص ٧٩) .

وكما نلاحظ ، فإن الرجل ذا البدلة الزرقاء - في نظر هذا
الراوي المنحاز - شخصيةٌ تحمل صفات الخير الواضحة من
مظهرها الخارجي . في حين أن جبران الذي يجبر السمار على
ضرورة الإدلاء بالشهادة لصالح المتهم ، يمثل الطرف الآخر من
تلك الثنائية الضدية ، كما يبدو من مظهره الخارجي - أيضاً - ،
الذي يصفه هذا الراوي المنحاز إلى أبطال روايته ، بقوله - مثلاً - :
« كان المعني بالأمر شخصاً قصيراً القامة .. شديد النحول ..
بارز التقاطيع وماكر الملامح .. وكان يرتدي بدلةً سافاري
غبراء .. قدمه قائد المركز للسمار الثلاثة قائلاً :
- الأخ جبران .. الذي قضيتكم بيده .. » (السمار
الثلاثة ، ص ٤١) .

إن جبران - في رأي المنحاز إلى صف أبطاله - رجلٌ
شرير ، ومظهره الخارجي يدل على ذلك ، كما يبدو من الصورة
الوصفية الساكنة التي تتتابع فيها الأوصاف تتابعاً خارجياً غير
مزوج بحركة السرد الروائي ، كما في الوصف التقليدي - وإن
كان وصفاً إلماحياً ، خاطفاً وسريعاً ، على طريقة تقنية الوصف
في رواية تيار الوعي الحديثة ، التي افترضنا انتماء هذه الرواية
إليها .

٣- ممثل الادعاء/ المحامي،

مثل الادعاء هو الشخصية التي تدين المتهم وتؤكد التهمة عليه . وهو لذلك الطرف الأول من وجهة نظر الراوي التقليدي المنحاز إلى أبطاله الثلاثة ، الذي لم يتخذ من مثل الادعاء موقفاً عدائياً أو وصفاً يقف على عيوبه فيفضحها ، ما دام الطرف الذي يساند الحقيقة التي يؤمن بها السمار الثلاثة . يقول الراوي التقليدي - في وصفه الخاطف السريع - مثلاً - :

«نهض رجلٌ أسمر أكرت الشعر أبيضه» (السمار الثلاثة ، ص ٨٧) .

أمّا المحامي ، الذي يدافع عن المتهم والقاتل الحقيقي - من وجهة نظر السمار والراوي المنحاز إليهم - فهو الطرف الآخر من ثنائية الخير/ الشر . كما أن وصفه يجيء عبر الصورة السردية المتحركة الحديثة التي يقوم الراوي - من خلالها - بالسخرية من المظهر الخارجي (الكاريكاتوري) الذي كان يتصف به المحامي وقت استجواب السمار الثلاثة في قاعة المحكمة قائلاً ، مثلاً :

«وقام أشعث الشعر . . وتقدّم بضع خطوات نحو أحمد القاضي . . وخلع نظارته الطبية . وأخذ يتفحصه بنظراته بعد أن تغلّب على بلادته البلهاء . .» (السمار الثلاثة ، ص ٨٨) .

وهكذا . . . تمتزج الأسماء والأوصاف الساكنة ، بالأفعال المتحركة ، بشكل يشبه اللقطة السينمائية . فالمحامي قام - أولاً - ثم تقدم نحو الشاهد الأول ، ثم خلع نظارته ، ثم حاول التغلب على بلادته البلهاء ، ثم اقترب من الشاهد وأخذ يتفحصه بنظراته . . .

(ج) مدينة المياه المعلقة، الإنسان/ النفط،

الإنسان/ النفط ، هي الثنائية البارزة في بنية هذه الرواية التي تتجه في فكرتها (موضوعها) أكثر مما تتجه في شكلها ، إلى الرواية الجديدة .

وفي «الرواية الجديدة» يبرز ما يسمى بـ «الشخصية النفطية» التي ظهرت عقب اكتشاف النفط وهيمنة المجتمع الرأسمالي العالمي ، القائم على المصالح الاقتصادية والمادية . . . وعلى تهميش دور الإنسان الفاعل ، وتحويله إلى آلة طيعة لخدمة «النفط» - وحده - . والشخصية النفطية الرئيسية ، هنا - هو «والي المدينة» ، الذي ظهر فجأة ظهوراً متزامناً ، مع ظهور الحاجة الأجنبية ، بهدف تحويل صحراء البدو ، إلى مدينة جديدة ، تتبع مصالح الأجنبي ، القادم . . . تقول عينا الراوي الشاهد ، المنطلقة من الرؤية الخارجية في وصفه - مثلاً - :
« . . . هو هذا هو ذلك . وقد بدا هو على الخلق بكامل هيئته في وضوح الأصيل عبر انعكاس وهج الشمس ،

شاباً معافى ، على قدرٍ من القوة وبأسنان هجين مدوّرة
فتيّة .. بدماملٍ جذري في وجهه رأوها مع
الشمس .. ولكنها ملتئمة قديمة .. كان واضحاً من
الشمس .. » (مدينة المياه المعلقة ، ص ٢١-٢٢) .

وكما نلاحظ فإن عيني الراوي الشاهد ، تحدّقان في ملامح
وجه الموصوف (والي المدينة) وتتابعان الأوصاف التي يمكن أن
تتضح لهما مع وهج الشمس ، دون أن تكتفيا بمجرد التحديق ،
فحسب . بل إنهما تشيران - أيضاً - إلى حركة توجه الموصوف
إلى المنصّة - مثلاً - وهي حركة تبدأ قريبة ثم تبعد
شيئاً فشيئاً ، كما يبدو من استخدام اسم الإشارة (هذا) أولاً ،
الذي يدل على المشار إليه القريب . ثم اسم الإشارة (ذلك)
الذي يدل على المشار إليه البعيد . وهما اسمان مسبقان
بالضمير المنفصل (هو) ، الذي يتكرر ويحمل معنى الإشارة ،
بسبب اقترانه باسمي الإشارة السابقين .

ثانياً، وصف المكان،

يختلف وصف المكان من روايةٍ إلى أخرى باختلاف
الاتجاهات الروائية التي تنتمي إليها .
ففي الاتجاه التقليدي - مثلاً - يكتسب المكان أهمية
كبيرة في بنية السرد الروائي . ويحتل صفحاتٍ طويلةٍ من بنية
الرواية ، مؤسساً مع غيره من الأمكنة الموصوفة فضاء الرواية

الشامل . غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى رواية تيار الوعي الحديثة ، التي يقتصر الروائي (الكاتب) فيها على الإشارات الخاطفة والسريعة للمكان الروائي . تلك الإشارات التي يتأسس بها فضاء الرواية الشامل ، في مثل هذا النوع من الروايات الذهنية^(١) المعتمدة على تقنيات التذكر والمونولوج الداخلي وعلى تداعي المعاني ، وما إلى ذلك . أما الرواية الجديدة ، التي تنطلق من فوضى العناصر السردية ، فإن وصف المكان ، يجيء منسجماً وتلك الفوضى الفنية ، التي تعتمد - مثلاً - «إلى رسم المكان - بالمفهوم الجغرافي - رسماً عجائبياً ، بالتعمية على ملامح جغرافيته وطمس معالمه وتدمير حدوده ، بحيث تغتدي أسماء الأمكنة الجغرافية - في الغالب - أي شيء إلا أن تكون مكاناً وارداً على مألوف ما نجد عليه الأمكنة في الكتابة الروائية ذات البنية السردية التقليدية»^(٢) .

◆ نماذج وصف المكان:

وهي النماذج التي تنطلق من قاسمين مشتركين ، يجمعان بين الروايات الثلاث - موضوع المقاربة البنيوية - وهما :

(١) انظر: د. ح. الحمداني ، بنية النص السردية ، ص ٦٧ .

(٢) أ. د. عبدالمكح مرتاض ، بنية السرد في الرواية العربية الجديدة ، مجلة

تجليات الحداثة ، ص ١٩ .

- ١- المدينة : فضاء الرواية . وهو القاسم المشترك الرئيس ، الذي يتفرع منه القاسم المشترك الآتي .
- ٢- ثنائية : الإقامة/ الانتقال ، داخل المدينة : فضاء الرواية ، في معظم الأحيان .

(أ) رواية الرهينة:

١- المدينة، فضاء الرواية

المدينة هي المكان الذي ينتقل إليه الرهينة ، انتقالاً إجبارياً ، بعد أن كان مقيماً في قلعتها (القاهرة) . وحين يقيم الرهينة في قصر نائب الإمام . . يشعر بالحنين إلى سماع أخبار أسرته ، فيخرج إلى شوارع المدينة ، حيث يكتشفها عن كثب اكتشافاً يختلف عما كان يراه منها ، من على بُعد .

يقول - مثلاً - :

«ما كان أجملها من مدينةٍ بصباحها ، عندما نطلُّ عليها من على أسوار قلعتها القاهرة . معقل الرهائن والمدافع . . حيث كنا نتدلى بأرجلنا من على أسوارها ونشاهد المآذن والقباب البيضاء والمنازل المرصوفة داخل السور المنيع والهضاب والسهول والجبال الممدودة على مدى البصر . . لكنها الآن . . ومن وسطها وفي أحشائها عرفتها على حقيقتها . . إنها بؤرةٌ للوباء الميت . . مليئةٌ بالمرضى والمجانين وأصحاب

العاهات . . والمعوقين والحكام الظالمين . . إنها مدينةٌ
تَعَسَةُ وبائسة غاية البؤس» (الرهينة ، ص ٤٢) .
وكما نلاحظ ، فإن المدينة التي كان يراها الرهينة من على
أسوار قلعتها ، غير المدينة التي أصبح يراها - الآن - عن
كثب ، بعد أن انتقل إلى قصر النائب . الأمر الذي يمكن أن
نستنتج معه عدداً من الثنائيات الضدية المتفرعة عن ثنائية
الإقامة/ الانتقال ، في وصف المدينة . من قبيل : الأعلى/
الأسفل ، الخارج/ الداخل ، الظاهر/ الباطن ، البعيد/
القريب . . وما إلى ذلك من الثنائيات المكانية ، التي تسهم في
الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصيات الروائية وكذا الأبعاد
الاجتماعية ، على نحو ما هو مألوفٌ في الوصف الموضوعي
الخارجي ، الذي تتميز به بنية الرواية التقليدية .

٢- مكونات المدينة:

أي الأماكن المختلفة التي تقع داخل المدينة مؤسسةً بذلك
فضاءها الشامل ، الذي هو فضاء الرواية ، على نحو ما يمكن
تمثيله بالماذج الآتية :

١- وصف منظرة الشريفة حفصة.

المنظرة : حجرة الشريفة حفصة ، التي تقع في قصر
النائب ، والتي يجيء وصفها في سياق السيرة الذاتية للرهينة ،

الراوي الأول ، الذي يقول - مثلاً - :

« كانت (المنظرة) تطلُّ على الساحة .. حجرة صغيرة وخلفها باب طرقة صاحبي بأدب جمٍّ ، ثم فتحه قبل أن يؤذن له . وجذبني إلى داخل المنظرة المفروشة بالسجاد الثمين الذي لم أشاهد مثله في حياتي .. والستائر مرفوعةً والطنافس النحاسية والفضية تملأ الأرفف الجصّية عرض الحوائط .. » (الرهينة ، ص ٢٣) .

وكما نلاحظ ، فإن الرهينة يصف المنظرة ، في حدود ما تسمح به عيناه اللتان تلاحظان الأماكن والأشياء الثمينة ، التي لم ير مثلها في قريته . وهو وصفٌ موضوعيٌ خارجيٌ ، يكشف عن البعد الاجتماعي للشريحة حفصة ، على اعتبار أنها الطرف الأول في ثنائية الحاكم/ المحكوم ، وإن كان وصفاً غير مستقصٍ لتفاصيل المكان الروائي ، على نحو ما هو متَّبِع في الوصف الموضوعي الذي تتميز به بنية الرواية التقليدية . الأمر الذي يمكن أن نقول معه : إن الرهينة ، روايةٌ غير مكتملة الشرط الفني ، في اتجاهها ، التقليدي ، بسبب عدم اكتمال تقنية الوصف (وصف الشخصيات أو المكان الروائي) ، في معظم بنيتها السردية . وهي - لذلك - روايةٌ قصيرة جداً ، أو قصة مطوّلة ، تدور حول فكرةٍ أحادية ، هي : الحديث عن تجربة الرهينة في قصر نائب الإمام ، على وجه التحديد . وهي تجربةٌ

- كما يبدو - غير عميقة ، بالشكل الذي ينبغي أن ينعكس -
فنياً - على مستوى الأحداث المتشعبة والعلاقات المتباينة بين
الشخصيات الروائية ، على غرار ما هو مألوف في الاتجاه الروائي
التقليدي الذي لا يهيمن تماماً على بنية الرهينة ، بسبب نزوعها
إلى الاتجاه الحديث من خلال حضور الرؤية الداخلية التي
تنطلق من بطلها الرهينة ، والتي لعلها تشفع فنياً لعدم هيمنة
فلسفة الاتجاه التقليدي الحاضر نسبياً في نسيج البنية السردية ،
دون أن يعني ذلك خلو الرواية ، تماماً من وصف تفاصيل المكان
الذي تمثل له بوصف غرفة الدويدار عبادي :

٢- وصف غرفة الدويدار عبادي،

غرفة الدويدار عبادي ، الواقعة في منعطف أحد السلالم
الواسعة في قصر النائب ، غرفة صغيرة ، مظلمة ، وهي التي
يسكن فيها الرهينة مع صاحبه ويصفها وصفاً موضوعياً
خارجياً ، يستقصي فيه تفاصيل عناصرها المهترئة ويكشف -
من ثم - عن البعد الاجتماعي الذي كان عليه الدويدار
عبادي ، على اعتبار أنه ينتمي إلى طبقة المحكوم عليهم بظلم
الحاكم .

يقول الرهينة في وصفها - مثلاً - :

« اتجهت صوب النافذة الصغيرة الوحيدة داخل
الغرفة . . استرحت مقرصاً بجوارها وأمعنت النظر

بعد ذلك داخل الغرفة . . كان قد خرج فجأة . . في
الغرفة فراشٌ صغيرٌ قد برز التبن المحشوُّ به من ثقب
عدَّة . . ولحافٌ شبه صوفيٍّ أسود اللون معطَّفٌ عند
مِرْقَد رأسه فوق مِخْدَةٌ مِتْسَخَةٌ يكسل أن يغسل
كيسها القطنيُّ المزرَكش . . يحفُّ بزوايته تلك
صندوقٌ خشبيٌّ ملوَّنٌ بأصباغٍ رخيصة . . قد وضعه
بجانب الفراش المهترئ ليمنعه من الانزلاق أثناء نومه
ويسهل عليه فتحه متى شاء ، ويحفظ بداخله ملابسه
وأشياءه الأخرى . . . » (الرهينة ، ص ١٢) .

لقد كانت غرفة الدويدار صغيرةً . وكذلك كانت نافذته
وأثاثه المهترئ . . في حين أن قصر النائب كان واسعاً ونوافذه
وغرفه . . وما إلى ذلك ، مما يمكن ملاحظته على امتداد بنية
الرواية ، وما يسمح بظهور عددٍ من الثنائيات المكانية المتفرَّعة
من ثنائية الإقامة/ الانتقال في وصف المكان ، من قبيل
الاتساع/ الضيق ، الضوء/ الظلام ، الارتفاع/
الانخفاض . . إلخ .

٣- وصف الطريق،

الطريق التي يصفها الرهينة ، هي الطريق الوعرة الضيقة
التي مضت فوقها سيارة البريد الوحيدة ، التي يملكها الإمام كي
تأخذ نساء قصر النائب إلى قصر ولي العهد . غير أن الرهينة

الذي رافق الشرائف في السيارة يصف هذه الرحلة الشاقة عبر الصورة السردية المتحركة المنطلقة من الرؤية (مع) في الرؤية الداخلية الحديثة وأسلوب السرد الذاتي .

يقول - مثلاً - :

«تحركت السيارة لتخرج من بوابة القصر نحو المدينة ذات الشوارع الضيقة ، التي لم يكن في الحسبان أنه ستمرُّ بها آلة ذات إطاراتٍ أربعة ثقلاً أكثر من شخص أو شخصين! ومرقت بنا السيارة من الباب الكبير للمدينة لكي نتسلق بعد ذلك عقبةً مرصوفةً بالحجارة السوداء . . . شُقت بهذه الطريقة منذ مئات السنين منذ عهد الملكة (أروى) والمعدة للقوافل . . .» (الرهينة ، ص ٨٥) .

وكما نلاحظ ، فإن الصورة السردية ، المتحركة هنا هي التي تجتمع فيها الأفعال (تحركت ، تخرج ، تمرّ ، مرقت ، نتسلق ، شُقت) ، إلى جانب الأوصاف والأسماء الساكنة (المدينة ذات الشوارع الضيقة ، آلة ذات إطاراتٍ أربعة ، عقبة مرصوفة ، الحجارة السوداء . . .) فتجعل منها كلماتٍ مزوجة بنمو الأحداث وبتطورها . وهي صورةٌ تسمح بظهور عدد من الثنائيات المكانية المتفرعة من ثنائية الإقامة/ الانتقال . من قبيل : الاتساع/ الضيق ، الارتفاع/ الانخفاض ، الانفتاح/ الانغلاق ، التحضر/ البداوة . . . وما إلى ذلك بما يكشف عن

البعد الاجتماعي للطبقة الحاكمة في علاقتها بالمحكوم . ذلك أن الطبقة الحاكمة كانت تعني بتحسين وجمال قصورها الواسعة الفخمة . في حين أنها كانت تهمل العناية بما يقع خارج فضاء قصورها ، من الأمور الخدمية المرتبطة بمصالح الناس وهمومهم اليومية ، كإصلاح الطرق الوعرة الضيقة ، التي كانت ترهق الأقدام والقوافل المسافرة . علاوة على احتكارها لكل مظاهر الانفتاح والتحضر - آنذاك - كجهازي الراديو وصندوق الطرب ، وكاستيراد الأثاث الفخم والسيارة وكالسفر إلى الخارج . . وما إلى ذلك مما تكشف عنه بنية الرواية على امتداد السرد فيها .

(ب) السمار الثلاثة:

١- المدينة: فضاء الرواية:

المدينة هي عدن . وهي الفضاء الروائي الذي تقع فيه الأماكن الرئيسية ، المرتبطة بحاضر السرد الروائي (النادي الثقافي - مركز الشرطة - قاعة المحكمة) . فمنذ السطور الأولى من بنية السرد الروائي ، يعلن الراوي التقليدي عن موقعها الجغرافي ، مثلما يعلن عن موقع النادي الثقافي أول الأماكن الرئيسية فيها :

«عندما كان النادي الثقافي المحاذي لطريق الملكة أروى
بعدن في ذروة عزّه وتألّقه . . شهدت أيامه ولياليه

أجمل منتديات المدينة العتيقة القابعة في صبر وسط
سلسلة دائرية متصلة من الجبال العالية الجرداء»
(السمار الثلاثة ، ص ٣) .

وتجدر الإشارة إلى أن الراوي التقليدي لا يستغرق في
وصف المدينة : فضاء الرواية . وإنما يكتفي بالإشارة الخاطفة
الإلماحية السريعة إلى وصف موقعها ، دون أن يصف هندسة
الأماكن الرئيسية فيها . وهو أمرٌ مألوف في العرف الفني لرواية
تيار الوعي الحديثة ، التي لا تقف كثيراً على وصف المكان
الروائي ، والتي يبرز فيها نوعٌ آخر من الوصف الذهني المنهمر
عبر تقنيات التداعي الحر والاسترجاع والمونولوج الداخلي
والخيال والحلم . . . وما إلى ذلك .

٢- النادي الثقافي، وصف الذكريات

النادي الثقافي الذي لا يتناوله الراوي التقليدي بالوصف
الحسي لتفاصيل هندسته . . هو مكان الذكريات التي يجيء
وصفها مقترناً بتقنية الاسترجاع الخارجي -على وجه
الخصوص- . وهو المكان الذي تبرز فيه ثنائية الإقامة/ الانتقال
- ومن ثم - ثنائية : التذكر/ النسيان .
لقد كان النادي الثقافي - قبل هجره - مكان إقامة السمار
الثلاثة وبقية أعضائه الآخرين ، الذين كانوا يجيئون إليه ليلاً
بهدف الاستمتاع والمرح ونسيان الهموم :

«كان رواد النادي بلهوهم وعبثهم يمارسون النسيان داخل النادي . . يسعون إليه بشهية ولهفة وتهور . . إلى النسيان يقطعون المسافات ويبذلون الجهد والمال والتضحيات لينعموا ببعض الوقت في حضرة النسيان وجلال ملكوته العظيم . . فلماذا هجر النادي؟؟» (السمار الثلاثة ، ص ٧) .

«غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى السمار الثلاثة الذين كانوا يجيئون إليه بهدف التذكر لا النسيان : لقد اختار السمار الثلاثة طريقاً صعباً لحياتهم تجنبوا به النسيان . . كانوا كلما اجتمعوا يتذكرون . . دائماً يتذكرون . .» (السمار الثلاثة ، ص ١٣) .

لقد كان السمار الثلاثة يتخذون من النادي الثقافي سبيلاً إلى التذكر المنهمر ، عبر فيضان الاسترجاع الخارجي الذي ظلّ يجيء ويروح متناوباً مع امتداد حاضر السرد في تقنية الاسترجاع الداخلي ، ومتجاوزاً حدود النادي ، إلى أماكن متفرقة (هنا وهناك وهناك) ، حيث الأزمنة التاريخية المرتبطة بالأحداث السياسية (الماضية) ، وحيث الأزمنة الاجتماعية المرتبطة بالسيرة الذاتية والموضوعية لكل واحد منهم ، وحيث الأزمنة النفسية المهيمنة على مجمل السرد الروائي (ماضيه وحاضره ومستقبله) ، في مثل هذا النوع من روايات تيار الوعي الحديثة . . . وهكذا . . . إلى أن يستقر السرد ، في حاضره

الروائي ، المرتبط بانتهاء القضية ، التي أرقت السمار كثيراً ،
والتي يعودون بعد انتهائها إلى ناديهم الثقافي ثانية لكي
يجلسوا على سوره القصير المحاذي للطريق أمام النادي (المغلق) ،
ولكي يستكملوا حلمهم بالمستقبل المشرق الذي ينتظرونه حتى
النهاية المفتوحة من بنية السرد الروائي :

«مازال السمار الثلاثة ينتظرون .. كل ليلة يجلسون ..

وينتظرون .. ينتظرون الغد ... وما يخبئه لهم فيه من

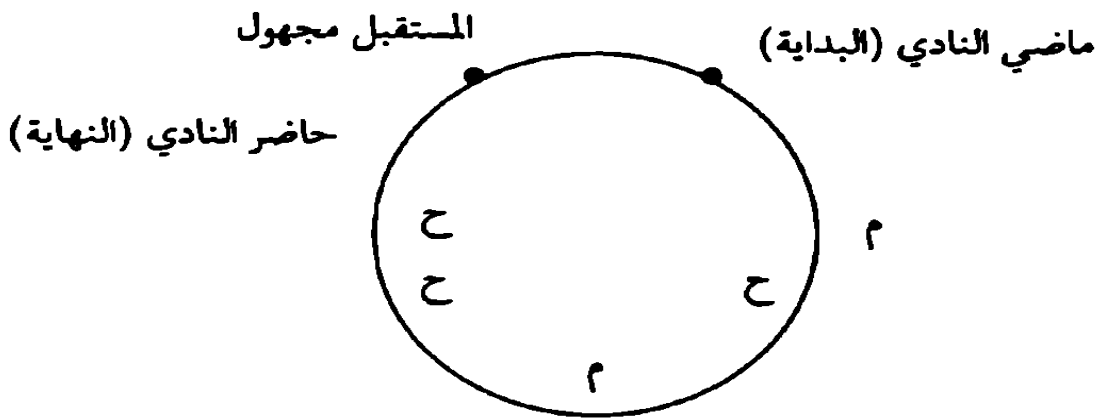
مجهول ...» (السمار الثلاثة ، ص ١١٢) .

وهكذا .. يمكن أن نستنتج أن بنية هذه الرواية الزمنية -

في معظم السرد فيها ، بالقياس إلى علاقتها بالمكان الرئيس :
(النادي الثقافي) ، بنية زمكانية بامتياز .

وهي - أيضاً - بنية دائرية ، تبدأ من النادي الثقافي

وتنتهي إليه ، على نحو ما يمكن تمثيله بالرسم الآتي :



ح : ترمز إلى الحاضر

م : ترمز إلى الماضي

(بنية الرواية)

٣- وصف الحلم:

في مثل هذا النوع من روايات تيار الوعي الحديثة ، يمكن للوصف الذهني أن ينهمر عبر فيضان الحلم - أيضاً - من ذلك - مثلاً - ما رواه البطل أنور خان ، لصديقيه الآخرين : (أحمد القاضي ومهدي باسنبل) من تفاصيل الحلم الذي يصف - من خلاله - شخصية الرجل ذي البيلة الزرقاء الذي نصحهم بقول الحقيقة التي يؤمنون بها .
يقول أنور خان :

«- كان ذلك منذ أسبوع تقريباً .. أو أقل .. لا .. بل أقل من أسبوع بالتأكيد ، لأنني مازلت أذكر أكثر التفاصيل .. تقريباً كل التفاصيل .. كمنا نحن الثلاثة جالسين كعادتنا في مكاننا المعتاد على السور القصير أمام النادي .. وفي منتصف الليل تماماً انقطعت الكهرباء وغرقت المدينة في ظلام دامس .. وبعد لحظات قليلة لاح في قبة السماء شعاعٌ من الضوء أخذ يكبر تدريجياً وهو يقترب إلى أن غمر المكان كله بالضياء .. وعلى الطريق المسفلت أمامنا هبط جسمٌ معدني غريب .. كأنه طبق طائر .. أو سفينة فضاء اسطوانية الشكل .. واستقر الجسم الهابط من السماء وسط الأضواء أمامنا على الأرض .. وأخرج لساناً معدنياً تدلى إلى الأسفل كالسلم .. وفتح فوقه باباً

بيضاوياً انبعثت من فتحته لجةً من الضياء المبهر
الخاطف للأبصار .. وعلى الباب أمام سيل الضياء
المتدفق .. وقف جسمٌ بشري حاجباً جزئياً بعض
موجات الضياء وسكاكينه .. إنه هو .. ذو البدلة
الزرقاء .. هو بعينه .. بوجهه الباسم البشوش وبكامل
تقاسيمه في أوج أبهته .. وقف بطيفه الشامخ وسط
بحر الضياء بثبات وثقة واطمئنان .. ورفع يده اليمنى
ببطء تحفُّ بها الأضواء الكثيفة .. وحيانا .. اتسعت
ابتسامته وزادت صفاءً وعطفاً وحناناً .. وشعرنا بالأمان
ونحن نسمع قلبه ينبض بالمحبة .. وعشنا في رحاب
الطمأنينة العذبة التي أعادتنا إلى بكر سنوات طفولتنا
يوم كانت تلقنا الأردية القطنية الشديدة النعومة
والكثافة والثراء .. وأتبع تحية يده بحركة أخرى من
نفس اليد وجّه بها دعوةً صريحةً لنا لنذهب إليه ..
تعالوا إليّ تقول ترجمة حركة يده .. - هيا معي ..
نطقت كلماته مع حركة يده في صوتٍ مجسمٍ
واضح ، واثقٍ عطوف ..
- سأخذكم إلى الغد .. سندخل المستقبل معاً ..
هناك .. حيث لا متاعب ولا هموم ولا ظالم ولا
مظلوم ..
لم يعد هناك شكٌ في أن زمن الانتظار يبلغ الآن

نهايته . . وأن الصبر قد أثمر . . وأن المستحيل يحدث على أرض الواقع وتحت سمائه . واتجهنا للصعود إلى ذلك الجسم المعدني الغريب . . وعندما وضعنا أقدامنا على أولى درجات السلم . . عاد التيار الكهربائي . . وأضيئت المدينة وأفقت من النوم . . « (السمار الثلاثة ، ص ٨١-٨٢) .

وهكذا . . تمتزج تقنية الاسترجاع بالحلم ، الذي يكشف عن البعد النفسي لأنور خان (وكذا لدى صديقيه) ذلك البعد المتمثل في مدى نزوعه إلى قول الحقيقة والاستجابة إلى صوت الضمير الصادق ، الذي ترمز إليه وتجسده شخصية الرجل ذي البدلة الزرقاء الذي ظهر فجأة للسمار الثلاثة ، تارة في شكل طيفٍ عابر عند بوابة قاعة المحكمة . وتارة أخرى ، في شكل حلمٍ منهمرٍ ، في خيال البطل أنور خان وعبر ذاكرة عقله الباطن ، فحسب .

٤- وصف المقهى:

على الرغم من أن «المقهى» من الأماكن الروائية الرئيسة في بنية الرواية التقليدية . إلا أنه يمكن أن نجد لوصفه حيناً في بنية هذه الرواية الحديثة - نسبياً بالقياس إلى مجمل تقنيات السرد فيها . وهو وصفٌ يجيء منسجماً مع تقنيات تيار الوعي فيها ، كما أنه وصفٌ يجيء على اعتبار أن «المقهى» ، من

الاماكن الفرعية التي تظهر في نهاية بنية السرد الروائي ، عقب انتهاء القضية . عندما كان السمار الثلاثة يسيرون ليلاً في شوارع المدينة : فضاء الرواية . وعندما وصل بهم السير إلى «مقهى كشر» حيث شربوا الشاي «الملبّن» فيه ، وحيث انطلق الوصف عبر تقنية الاسترجاع الخارجي انطلاقاً خاطفاً وسريعاً . . . على العكس مما كان في الصفحات الأولى من بنية السرد التي كان الاسترجاع الخارجي فيها ينهمر انهمازاً واسعاً في فيضانه . . .

يقول الراوي التقليدي - مثلاً - :

«اتخذت خطواتهم طريقاً لا إرادياً في اتجاه سوق الميدان ، قاصدين مقهى كشر الذي يقع في أول زقاق على يسار السوق . . عريقٌ هذا المقهى كعراقه سوق الميدان نفسه . . وكعراقه المقهوي المسنّ الذي يصنع من تركيبة الشاي الملبّن كأساً من الشهد الذي لا يقدر بثمن في ليل عدن الحالك السواد» (السمار الثلاثة ، ص ١٠٢-١٠٣) .

وكما نلاحظ ، فإن الراوي التقليدي الذي يروي عن السمار الثلاثة ، يقف فيستطرد عبر تقنية الاسترجاع الخارجي التي يتذكر من خلالها عراقه تاريخ هذا المقهى وقدم زمنه الذي يسبق بداية حاضر السرد الروائي (عريقٌ هذا المقهى . إلخ) . وهو استطرادٌ خاطفٌ وسريعٌ ينسجم وتقنيات هذا النوع من

الوصف الذهني ، الذي يوظف من خلاله الراوي لعبة «الإيهام الفني» بشكلٍ يوحى بواقعية هذا المكان التخيلي ، حين يعلن موقعه ، مثلما أعلن في السطور الأولى من بنية السرد الروائي عن موقع كلٍّ من «النادي» و«المدينة : فضاء الرواية» .

والجدير بالإشارة إليه ، أنه بالتأمل الفني في النهاية المفتوحة ، في بنية كلٍّ من الروايتين السابقتين : (الرهينة والسمار الثلاثة) ، يمكن أن نستنتج نوعين من الهروب المكاني ، أو وصف المكان الروائي وصلته بما يسمّى بـ «أدب الهروب» .

ذلك أن الهروب في النهاية المفتوحة لرواية «الرهينة» - مثلاً - يجيء هروباً محسوساً ، ينطلق فيه الرهينة البطل من المقبرة (مكان دفن صاحبه الدويدار) . وهو هروبٌ يتفق والعرف الفني لدى النقاد (والروائيين) الواقعيين ، الذين يطابقون بين طرفي ثنائية زمن السرد/ زمن الحكاية ، توخياً لمحاكاة الواقع الإنساني المحسوس - كما هو - . في حين أنه هروبٌ ذهني (غير محسوس) في النهاية المفتوحة من رواية «السمار الثلاثة» ، التي تهيمن ، على معظم السرد فيها تقنيات رواية تيار الوعي الحديثة كالاسترجاع (بأنواعه الثلاثة السابقة) وكالخيال والحلم والمونولوج الداخلي . وما إلى ذلك .

(ج) مدينة المياه المعلقة،

١- المدينة، فضاء الرواية

المدينة هي الصحراء ، التي كان البدو يقيمون فيها قبل أن تصبح كذلك ، أو قبل أن ينتقلوا إلى أحيائها (الراقية والشعبية) . وهي مدينة غامضة الملامح الجغرافية ، غير محددة الهوية ، كما يبدو من حديث الراوي التقليدي بضمير الهو عنها ، الذي يقول - مثلاً - :

«فقد اختلف الرواة في اجتثاث اسمها التاريخي . وعجز المجتهدون . . وقيل مدينة الدهناء التي طمرها في سالف الأيام إعصار جنّ عبقر العاتي . وقيل مدينة الزلازل من عصر لوط عندما أباد الله القوم والأرض . وقيل عوبي مدينة الصحراء المقرّدة . . مردوخ تل . ودلون فم الأنهار جنة عدن . اختلفوا كثيراً . .» (مدينة المياه المعلقة ، ص ٧-٨) .

وليس غريباً أن تكون المدينة المعلقة ، غامضة الهوية واللامح الجغرافية في مثل هذه الرواية التي تكاد تكون جديدة ، في اتجاهها الفني . ذلك أن الرواية الجديدة - في مادتها الفنية - تنطلق من فوضى العناصر الروائية . ومن عدم وضوحها ، أي من تعمّد طمس ملامحها الحقيقية . . .

وما دام الأمر كذلك ، فإن هذه المدينة المعلقة . . قد تكون مدينةً أسطوريةً . وقد تكون مدينةً واقعيةً . وقد تكون مدينةً

«قوميّة» ، بالقياس إلى تعدّد اللهجات المحلية العربية ، التي تبدو على امتداد السرد فيها . وبالقياس إلى «واليها» الذي يعلن - بين الحين والآخر - عن مطلق حكمه على بدو الصحراء الرحّل أينما كانوا ، قائلاً - مثلاً - :

«هيه .. هيه يا أمة الرمال المقرّدة ، أينما كنتم .. في الدهناء ، أو في جبال عوبي .. في بحر الظلمات ، أو على هائمات الرحمة .. في الأبيض أم الأحمر ، أم على قبة المغرب .. أينما كنتم .. أينما كنتم ..»
(مدينة المياه المعلقة ، ص ١٠٧) .

٢- وصف الشوارع والأسواق:

وهو الوصف البصريّ الحسيّ ، الذي ينطلق من عيني الراوي الشاهد ، انطلاقاً ألياً ، سريعاً ومتراكماً ، يكشف عن التحولات والتبدلات التي انتقلت إليها الصحراء ، بعد أن أصبحت مدينةً جديدةً .
من ذلك - مثلاً - :

«شارعٌ رابعٌ في صفٍّ من عماراتٍ نحاسيةٍ جديدةٍ ، جعلت خيام الوبر وأكشاك البيوت من طينٍ خلفها كنباتات فطرٍ مؤذيةٍ ضئيلةٍ . كما جعلت منظر الرمال على حافتيه اللامعتين ، غير مستحبٍ لمشي الأهلبي والعشائر . وفي الوقت نفسه .. لاحظ الأهلبي بعيونٍ

متطلعة نشوء رجال جدد وأسواق من نيون
وشمعدانات فرح جديدة . . معارض وخانات ،
وأسواق بازار لم يتبينوا حروف لغاتها الأجنبية في
البداية ، ولكنها مع الأيام والتعود . . صارت لهم
مألوفة . بازار عجلان ، وكينج أف هانز ، وملوك الماء . .
أناسٌ بألقاب من جلدتهم وأصحاب أعمال ومقاولون
جدد . . بيوتٌ من نحاس ، وزجاج مقولبٌ غيمي
يلطف أذى الشمس في محل بيوت الطين والروث
الكثيبة . . مستودعات الصياني المعدنية محل
مصاطب الخزف البلدي . أمواج . . أمواج مثابرةٌ
سريعةً على أنغام رياح وأطياف مصاطب قديمة . .
مدينة مهر جامحة . . « (مدينة المياه المعلقة ،
ص ٥٩) .

وهكذا . . يمكن استنتاج عددٍ من الثنائيات المكانية
المتفرعة من ثنائية الإقامة/ الانتقال في وصف المكان الروائي .
من قبيل :

المدينة/ الصحراء ، البيوت/ الخيام ، الجديد/ القديم ،
التحضر/ البداوة ، الانفتاح/ الانغلاق . . . وما إلى ذلك .
والجدير بالملاحظة أن وصف المكان ، في بنية هذا النوع من
الرواية الجديدة حسب ما افترضنا - جاء وصفاً موضوعياً ،
كالذي في الرواية التقليدية . غير أنه - هنا - وصفٌ مطلق

الموضوعية . ذلك أن بنية الرواية التقليدية تحاكي دور الإنسان الفاعل ومدى هيمنته على المكان الواقعي . . أما الرواية الجديدة التي يكون الإنسان فيها مجرد شيء تابع لآلية الراوي الشاهد - انطلاقاً من «فلسفة التشيؤ» التي تحكم عصر كتابتها . . فإنه لا دور للإنسان المهيمن على المكان الروائي فيها . ومع ذلك فالوصف الموضوعي - في بنية هذه الرواية الجديدة - نسبياً - وصف غير خالص في موضوعيته المطلقة . . بسبب اجتماع أكثر من رؤية سردية مختلفة (خارجية كانت أم داخلية) . لذلك ، فنحن أمام أكثر من نوع للوصف الموضوعي (التقليدي والجديد) ، المنطلق من الرؤية الخارجية - تارةً - . وتارةً أخرى ، نجدنا أمام وصف نفسي ، ينطلق من الرؤية الداخلية ، في بنية رواية تيار الوعي الحديثة .

الفصل الثالث:

بنية اللغة السردية

يتناول هذا الفصل جملةً من القضايا اللغوية ، التي تمثل ظواهر سردية بارزة ، في بنية الروايات الثلاث - موضوع المقاربة البنيوية- لعل من أبرزها الآتي :

أولاً: اللغة الفصحى / اللغة العامية،

يختلف النقاد الروائيون ، حول قضية اللغة ، التي يجب أن يكتب بها الروائي روايته ، ويجعل شخصياته تتحاور بها : ففريقٌ يناصر اللغة الفصحى ويتشبَّث برأيه ، معللاً ذلك بكثرة اللهجات المحلية وتباينها الذي قد يجعلها غير مفهومة ، حتى في إقليمها الواحد . وفريقٌ آخر يناصر اللغة العامية (بلهجاتها المحلية المختلفة) ويرى أن ذلك من الصدق الواقعي الذي يجب على الروائي أن يلتزم به ، فلا يجعل من شخصياته الروائية مجرد شخصيات ازدواجية تفكر بالعامية وتتكلم بالفصحى^(١) . وفريقٌ ثالث يعلن عن حلٍ وسطٍ يسميه «اللغة الوسطى» ، أي اللغة «التي تتوالد بين المثقفين العرب . والتي

(١) د . عبدالقادر أبو شريفة وحسين لافي قزق ، مدخل إلى تحليل النص

الأدبي ، ص ١٢٢ .

يمكنها - روائياً - أن تقرّب الفصحى من الحياة ومن العصر ،
وتستفيد من العامية وتراكيبها ، لإعطاء الصنيع الفني ظللاً
إبداعية تحمل نكهةً شعبيةً حياتيةً ثم الشغل على الحوار ،
بحيث لا يتجمّد في الفصحى ، ولا يدفع به إلى الغرق في
بحر العامية» (١) ..

أما اللغة الفصحى ، فهي اللغة الجزلة والقاموسية التي لا
نجدها في البنى السردية للروايات الثلاث - موضوع مقاربتنا
البنوية- ذلك أننا نجد فقط ما يسمى باللغة الوسطى التي تميز
تحديداً المشاهد الحوارية في رواية السمار الثلاثة بشكل يجعلها
أقرب إلى لغة الصحافة اليومية .

من ذلك - مثلاً - المقطع الحوارى الآتى ، الذي دار بين
السمار الثلاثة ، في الصفحات الأخيرة من بنية السرد الروائى :

«- أحقاً أفرجت المحكمة عن عمر عبدالسلام؟

- أبدأ لقد حُكّم عليه بالسجن المؤبد ..

- سمعت أنه استأنف .. وبرئت ساحتة ..

- لم نسمع بمحاكمة جديدة له؟

- قيل إنها كانت سرّية ..

- كلام فارغ .. لقد انتهى حقاً؟

- يقال إنهم رحّلوه إلى الخارج في كتمان ..

(١) د . عبدالرحمن منيف ، الكاتب والمنفى ، ص ١٩١ .

- لن يتركه جبران للسجن . . الخ
(السمار الثلاثة ، ص ١٠٦) .

وأما اللغة العامية ، فهي الظاهرة السردية ، التي تتصف بها لغة الحوار في رواية «مدينة المياه المعلقة» ، وإن كانت لغة «قومية» في عاميتها التي تجمع بين أكثر من لهجة محلية لأكثر من قطر عربي ، على نحو ما تكشف عنه الحوارات المختلفة التي تبدو على امتداد بنية السرد فيها .

غير أنها - أي اللغة العامية - في بنية رواية «الرهينة» - مثلاً ظاهرة تتصف بها لغة السرد أكثر مما تتصف بها لغة الحوار . وهي ظاهرة تجبر الروائي على أن يخصص في أقصى صفحات روايته ، هامش تشرح معاني الألفاظ المحلية ، التي قد يستعصي فهمها على القارئ العربي . من ذلك - مثلاً - :

١- «عُكفة : حرس الإمام الخاص» (الرهينة ، هامش ، ص ٣) .

٢- «الدويدار : صبي حاضر البديهة يستخدمه الأمراء والحكام في قصورهم منتهكين ذكورته بدق خصيتيه» (الرهينة ، هامش ، ص ٣) .

٣- «يطلق لقب الشريفة على بنات الأسر التي تدعى نسبتها إلى الرسول الكريم ﷺ» (الرهينة ، هامش ص ١٠) .

٤- «جَكَمَنَة : إناء فنخاري تُغلى فيه القهوة اليمنية من قشر البن» (الرهينة ، هامش ص ١٧) .

٥- «المنظرة : غرفة في أعلى البيت» (الرهينة ، هامش ص ٢٣) .

ثانياً، التضاد اللغوي،

يمثل التضاد اللغوي ظاهرةً سرديّةً بارزةً في بنية رواية «السمار الثلاثة» . وهي ظاهرةٌ نجدها عند علماء البديع قديماً . حين عرفوا التضادَ أو الطباقَ بأنه : «الجمع بين الشيء وضده في جزءٍ من أجزاء الرسالة ، أو الخطبة ، أو البيت من أبيات القصيدة ، مثل الجمع بين البياض والسواد ، الليل والنهار ، الحرّ والبرد»^(١) . .

من ذلك - مثلاً - :

«الناس يتكلمون ويسكتون .. يأكلون ويشربون ..
يضحكون ويبكون .. يشتكون ويشتمون .. يلبسون
ويخلعون .. يعملون ويعرقون ويجوعون ويمرضون
ويشفون ويولدون ويموتون .. ولا شيء شاذّ أو نشارز أو
استثنائي» (السمار الثلاثة ، ص ٢٢) .

وكما نلاحظ ، فإن التضاد اللغوي - هنا - يبرز في
الثنائيات اللفظية الآتية يتكلمون/ يسكتون ، يأكلون/ يشربون ،
يضحكون/ يبكون ، يلبسون/ يخلعون ، يمرضون/ يشفون ،

(١) د . فتحي فريد ، روح البلاغة البديع ، ص ٣٣ .

يولدون/ يموتون . . وهي ثنائيات تنطلق من أعين السمار الثلاثة نحو الجموع البشرية التي يمرون بها ، وهم في سيارة الشرطة أثناء ذهابهم إلى مركز الشرطة ، بُعِيد القبض عليهم بلحظات . كما أنها ثنائيات تتراكم تراكم الصور التي تلتقطها عينا الراوي الشاهد ، في بنية الرواية الجديدة . غير أنها - هنا - في بنية هذه الرواية الحديثة ، من روايات تيار الوعي . ثنائيات تنهمر عبر تقنية الاسترجاع الخارجي ، السابقة ، مؤدّيةً - بذلك - وظيفة بنيوية ، تتلخص في الكشف عن مدى الثبات الاجتماعي والركود غير البناء ، الذي يتّصف به الواقع الثقافي المحيط بأبطال الرواية الثلاثة . . .

وهي - أخيراً - ثنائيات نجدها بين الكلمات المتضادة ، التي تظهر على امتداد السرد في بنية الرواية . من قبيل : التذكر/ النسيان ، الماضي/ الحاضر ، الحركة/ الموت ، البناء/ الهدم ، الوحدة/ التجزئة ، الليل/ النهار ، الزمان/ المكان ، الشجاعة/ الخوف ، اليمين/ اليسار ، البداية/ النهاية ، البراءة/ الاتهام ، الواقع/ المستحيل ، أمس/ الغد ، السماء/ الأرض . . . وما إلى ذلك .

ثالثاً: التناسل،

التناسل مصطلحٌ أوروبي حديث ، برز منذ أواسط الستينيات من القرن العشرين الميلادي . وكان يعني التعالق أي

الدخول في علاقة ، بين نص أدبي ونصوصٍ أخرى مختلفة^(١) . كما أنه يعني - عند رائدة هذا المصطلح : (جولها كوستيفا) : «النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة . هو «اقتطاع» أو «تحويل» . ثم توضح أن التناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تبلور في : عمل النص . وهو «نص منتج» ، بمعنى أن النص يتشكّل من خلال عملية «إنتاج» من نصوص مختلفة^(٢) . والتناص مفهومٌ نجده في نقدنا العربي القديم ، يأخذ معنى الاقتباس القرآني - تارةً - وتارةً أخرى يأخذ معنى التضمن ، أي الأخذ عن النصوص الأخرى المختلفة ، التي تدخل في ثقافة الأديب الدينية ، أو الأدبية أو التاريخية أو الفلسفية أو الأسطورية . . . والتي يضمّنها نصه الأدبي ، دون إشارةٍ إلى مصادرها . «وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف ، حيث إنها نمطٌ من أنماط التضمن ، هدفها الرئيسي هو محاكاة نصٍ آخر . وقد نستنتج من هذه الخاصية للمعارضة أنها تؤكد «أدبية» الأدب . فالغرض الأساسي يأتي من تحطيم «الإيهام بالواقع» . فالمعارضة لا تستهدف محاكاة الواقع ، بل محاكاة الأدب نفسه ، متحققاً في نصٍ آخر . فالشيء المحاكى ليس هو الطبيعة الخارجية ، بل هو شيءٌ لغويٌّ مصنّعٌ من قبل ، ومنتاحٌ

(١) د . محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، ص ١٢١ .

(٢) د . أحمد الزعبي ، التناص - نظرياً وتطبيقياً ، ص ٩ .

للناس . ويؤدّي بنا ذلك إلى أن المعارضة تبتعد نوعاً ما ، عن مفهوم الأدب الواقعي . وتأتي بوصفها ردّ فعل ، لتوهم إمكانية محاكاة الواقع ، أو إمكانية تحقق هذه المحاكاة . فالأدب يحاكي الأدب ، بمعنى أن اللغة تحاكي اللغة ، ولا تحاكي أشياء قائمة خارجها»^(١) .

◆ نماذج التناسل

١) التناسل القرآني

أي التناسل ، الذي يجيء عبر «الاقتباس» أو الأخذ عن آيات القرآن الكريم . بشكل واضح ومباشر ، فيما يُطلق عليه بـ«التناسل المباشر» ، أو الظاهر ؛ لأنه يخضع لعوامل الحفظ الذي ينشأ عنه بالضرورة اجترار النصوص المحفوظة^(٢) .

والتناسل القرآني ، في بنية رواية «مدينة المياه المعلقة» - موضوع التناسل - ، هو الظاهرة السردية ، التي تبرز على امتداد السرد فيها ، مؤديةً بذلك وظيفةً بنيويةً ، تشترك فيها مع تقنية الراوي الشاهد ، السابقة وتتلخص في السخرية من الجهل السائد الذي يخيم على بدو الصحراء حتى بعد انتقالهم إلى

(١) سيزا قاسم ، المفارقة في القص العربي المعاصر ، فصول ، ص ١٤٤ ، مج ٢ ،

ع/٢ ، ١٩٨٢م ، عدد خاص عن (الرواية وفن القص) .

(٢) انظر : أ. د . عبدالملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردية ، ص ٢٧٩ .

المدينة الجديدة . وهو جهلٌ ينطلق من عدم وعيهم الصحيح بجوهر الدين الحنيف ، مما يشجّع الخواجة الأجنبي - ومن ثم - والي المدينة ، على استغلال ذلك الجهل وتوظيفه بشكل يضمن لهما استمرار احتكار المصالح الاقتصادية على المدى الزمني البعيد

من ذلك - مثلاً - :

١- ما ورد في تعليق «الشيخ الخضير» على الجهاز الجهنمي (أو الراديو) ، الذي رآه بدو الصحراء لأول مرة ، في حياتهم ، فظنوا أن الساعة قائمة فوق رؤوسهم :

«ألم يكن هو الزمن الموعود للنفخ في الصور؟ وإلا لماذا تحرك الحديد؟» (مدينة المياه المعلقة ، ص ٣٩) .

وفي سورة الحاقة ، في الآيات الثالثة والرابعة والخامسة عشرة ، يقول الله تعالى : ﴿فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ وَاحِدَةٌ (١٣) وَحُمِلَتِ الْأَرْضُ وَالْجِبَالُ فَدُكَّتَا دَكَّةً وَاحِدَةً (١٤) فَيَوْمَئِذٍ وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ (١٥)﴾ (صدق الله العظيم) .

٢- ما ورد في تعليق «والي المدينة» ، على رأس صهره الشيخ ديب ، المعلق ، في أعلى البرج ، بعد تنفيذ حكم الإعدام عليه ، لمجرد الظن في حسن نيته :

«هذا مصير من تسول له نفسه» (مدينة المياه المعلقة ، ص ٦٧) .

وفي سورة يوسف - مثلاً - ، في الآية الثامنة عشرة ، يقول الله تعالى : ﴿وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ(١٨)﴾ (صدق الله العظيم) .

٣- ما ورد في استباق (استشراف) الراوي التقليدي ، لما سيكون عليه موقف عامة الناس الجهلاء بعد توزيع دستور المدينة عليهم :

«هذا كتابي بيمينني سيقولها كل واحدٍ . . هذا كتابي وليس له غير اللون البنفسجي» (مدينة المياه المعلقة ، ص ٧٦) .

وفي سورة الحاقة ، في الآيات من (١٩-٢١) - مثلاً - يقول الله تعالى : ﴿فَأَمَّا مَنْ أَوْتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَيَقُولُ هَؤُومٌ أَقْرَأُوا كِتَابِيَّةً(١٩) إِنِّي ظَنَنْتُ أَنِّي مُلَاقٍ حِسَابِيَّةً(٢٠) فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ(٢١)﴾ (صدق الله العظيم) .

غير أن أصحاب اليمين ، الذين يحملون كتاب أعمالهم الصالحة بيمينهم يوم القيامة غير هؤلاء . . . أولئك يدركون حقيقة أعمالهم وجزاءهم . . أما هؤلاء ، فلفرط جهلهم بأمور دينهم ودنياهم لا يفقهون ما هو مكتوبٌ في الدستور الذي وزّع عليهم ، لذلك فإنهم يفرحون به ، معتقدين أن فيه صلاحهم وخيرهم ، كما يتضح من الوظيفة البنيوية

للتناصُرُ القرآني الساخر من مدى جهلهم وعدم وعيهم بما يدور حولهم .

٤- ما ورد على لسان الشاعر هديل ، الذي تمرّد على أوزان الشعر وقوافيه بشكل صدم وعي عامة الناس الجهلاء ، فظنوا أنه من الكفر فطالبوا بقتله حيث مات بعد أن عذب أشدّ العذاب ، وحيث كان يرّد ذكرى قصة الطوفان أثناء تعذيبه ، تلك التي لم تفقها جوقة التعذيب فظنّت لفرط جهلها الديني أن الطوفان قد يكون من أصحاب الشاعر هديل ، المتمردين -أيضاً- :

«آه أي : طاحونة العصر يا سادة .. الطوفان الذي يغرقنا جميعاً . بدأت تتضح الآن يا هديل أكثر ولا نشك في آدميتك التي ترحم روحك .. على فكرة نحن لا نريد أن تأتي معنا للقبض عليهم ، نقصد أصحابك الطوفان ، وإنما تكون الخيط ، وإنما تكون الخيط .. الخيط يا هديل الذي يرشدنا إليهم» (مدينة المياه المعلقة ، ص ٩٧) .

وفي سورة العنكبوت - مثلاً - في الآيتين الرابعة والخامسة عشر ، يقول الله تعالى : ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ (١٤) فَأَنْجَيْنَاهُ وَأَصْحَابَ السَّفِينَةِ وَجَعَلْنَاهَا آيَةً لِلْعَالَمِينَ (١٥)﴾ (صدق الله العظيم) .

٥- «لم يدعوه ينطق الجملة حتى قطعوا أيديهم .. عشت ..

عشت . . دام . . دمت . . « (مدينة المياه المعلقة ، ص ١٦٦) .

«وفي سورة يوسف ، في الآية الواحدة والثلاثين ، يقول الله تعالى : ﴿فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكًا وَأَتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سَكِينًا وَقَالَتْ أُخْرِجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ (٣١) ﴾ (صدق الله العظيم) .

وكما نلاحظ ، فإن المقطع السابق الذي يتناصُّ مع قصة يوسف عليه السلام يقوم بتحريف السياق الدلالي الأصلي عن معناه في الآية القرآنية الكريمة إلى معنى آخر^(١) ، يجعل - فيه - الرجال هم الذين يقطعون أيديهم ، حيث ينظرون إلى والي المدينة على سبيل التناص الساخر منهم وكيف أنهم غدوا كأولئك النسوة ، في الآية الكريمة .

وتجدر الإشارة إلى أن ثمة أنواعاً أخرى من التناص الذي يجيء عبر «التضمين» الديني ، أو الأدبي أو التاريخي ، أو الفلسفي ، أو الأسطوري . . وما إلى ذلك ، مما يظهر على امتداد بنية السرد الروائي ، وما يؤدي الوظيفة البنيوية الساخرة - في

(١) أ. د. عبدالمك مرتاض ، بنية السرد في الرواية العربية الجديدة ، مجلة

تجليات الحداثة ، ص ٤١ .

معظمها - ، التي يؤديها التناص القرآني السابق ، لذلك فإله
يمكن - الآن - الوقوف على التناص الأدبي ، الذي يجيء عبر
المعارضة الأدبية ، أو المحاكاة الأدبية لنص أدبي آخر على النحو
الآتي :

ب) المعارضة الأدبية:

تتناص الرواية - في مجمل بنيتها السردية - ، مع رواية
أخرى ، بعنوان التّيه للروائي والكاتب المعروف الدكتور
عبدالرحمن منيف في مجموعته الخماسية (مدن الملح) . ذلك
أن بنية السرد في الروايتين - موضوع المعارضة الأدبية - تنطلق
من فكرة متشابهة ، تلخّص في تصوير واقع الإنسان العربي
المعاصر وقت قدوم الخواجة الأجنبي (أو الأمريكي) ، الذي
اكتشف النفط في صحراء البدو ، فجعل منها مدينةً جديدةً
تتبع مصالحه الاقتصادية ، بالدرجة الأولى ...

✦ نماذج المعارضة الأدبية:

١- الصحراء، وادي العيون:

«الصحراء» في «مدينة المياه المعلقة» هي المكان الروائي
الذي يعلن عنه الراوي التقليدي في أسلوب السرد الموضوعي
والرؤية الخارجية منذ السطور الأولى ، من بنية السرد - فيها -
وهي المكان الذي يتناص مع «وادي العيون» ، الذي يعلن عنه

الراوي التقليدي - أيضاً - منذ السطور الأولى من بنية السرد في رواية «التيه» .

من ذلك - مثلاً - :

«- هي الصحراء .. هكذا يسميها أهلها . هي صحراء الرعي و صحراء الرعب ..» (مدينة المياه المعلقة ، ص ٧) .

«- إنه وادي العيون .. فجأةً وسط الصحراء القاسية العنيدة ، تنبثق هذه البقعة الخضراء وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء ..» (التيه ، ص ٧) .

٢- الخواجة الأجنبية، الأميركي،

«الخواجة الأجنبية» الذي يظهر فجأةً ثم يختفي ثم يظهر ثانيةً في صحراء البدو بهدف اكتشاف مواطن النفط في «مدينة المياه المعلقة» ، يتناصراً مع الأميركي الذي يظهر بين الحين والآخر في وادي العيون في رواية «التيه» بهدف استكشاف مواطن النفط - أيضاً - . من ذلك - مثلاً - :

«... منذ الخواجة الذي قدم إلى صحراء النفط بحديده وآلاته ثم تاه وانقطعت أخباره ... ولقد شاء الله أن تتفجّر مناجم الذهب على يد الخواجة الذي جاء ومعه حديده وآلاته!؟ ولكن أيقنُ بعد كل

الانتظار والتعب أن يكون هذا القادم من صحراء القوافل؟!» (مدينة المياه المعلقة ، ص ١٢-١٣) .
«- في الأيام العشرة الأخيرة من الربيعانية وعلى حين فجأة ، دون توقع أو انتظار وصل إلى وادي العيون ذلك الأمريكي الذي سافر قبل شهر طويل . وصل ومعه أربعة آخرون وعددٌ من رجال الأمير» (التيه ، ص ٦٩) .

٣- الشيخ خضير، الشيخ متعب الهذال

«الشيخ خضير» شخصية ذات شعبية دينية في صحراء «مدينة المياه المعلقة» . غير أن ظهور الخواجة الأجنبي يصدم ثقافته الدينية ويجعله يهيم ، في صحراء الله الواسعة ، ظاناً أن القيامة ستقوم عليهم - في الحال - . وهو شخصية تتناصراً مع شخصية «متعب الهذال» ، شيخ وادي العيون في رواية «التيه» الذي يصدمه مجيء الأميركي ، فيهيم في الصحراء ، حزناً على أرضه التي يعشقها .
من ذلك - مثلاً - :

«- ولكنه خضير شيء آخر . . كان قد ترك تلامذته وحكمة الموت وحلقات المغرب في موسم من مواسم الرياح الشقيفية . . حمل على ظهره صرّة ملاءها من متاع البطن الخفيف . . صرّة بيضاء غير منخططة كالسحابة لا تكتنفها غيوم ، كما حمل في يده

زمزمية ماء وألصق عيونه إلى الأرض راحلاً في صحراء الله ، بعيداً لا يكلم أحداً ولا يلتفت إلى أحد ، لم يكن يطلب لنفسه زاداً ولا ماءً فكلُّ شيءٍ يتدبره بنفسه . وكانوا يفتقدونها لأشهر في حيِّ حارة الدراويش . وحتى عندما يُقبل إلى الحارة ، ويسمعون خربشته في داره وهنهنته الخافتة بالدعاء . . فما يكادون كذلك حتى يفتقدوها لأشهر أطول . . « (مدينة المياه المعلقة ، ص ١١٨) .

«- آية أحزان استبدت بمتعب الهذال في الصحراء الملعونة ، خلال يومين وليلتين حين كان عائداً إلى وادي العيون؟ آية لحظات أسي سيطرت عليه وربما دفعته إلى الغناء أو البكاء؟ لا أحد يدري ، لأن متعب الهذال حمل سرة معه ورحل . لم يتكلم عن ذلك الإنسان ، ولم يُطلع أحداً على أفكاره ، حتى بعد أن عاد إلى وادي العيون . لقد استبدت به حالة من الصمت أقرب إلى الذهول» (التيه ، ص ٩٣) .

٤- ثنائية الصحراء/ المدينة:

المدينة هي المكان الروائي الذي ينتقل إليه بدو الصحراء بأحيائه الشعبية والراقية عقب التحولات المفاجئة في رواية «مدينة المياه المعلقة» . وهي المكان الذي يتناصُّ مع مدينة

«حران العرب» الشعبية ومدينة «حران الأميركان» الراقية في رواية «التيه» .

من ذلك - مثلاً - :

«- أشهر تمضي بلا ضجيج . وأشهر أخرى بضجيج تفد . أشياء تأتي لتكتسح ما قبلها . مدينة الماء الصاعدة . والشمس تقترب لتسامت المذنب الترابي . . أشياء تتبدل في الصحراء بسرعة وبقوة الهول . دكاكين إسمنتية تنتصب في صف على الرمل المقرّد ، وأسواق تنشأ وعمارات من الخرسان المسلح ينصبها الحديد في قفار كانت تبرك فيها الجمال المتعبة للراحة والغرز» (مدينة المياه المعلقة ، ص ٢٤) .

«- لقد حصل هذا مرة بعد أخرى في حران الأميركان . وخلال أقل من شهر كانت نواة مدينة كبيرة ومنظمة قد بدأت تتضح وتتكامل شوارع متصالبة عريضة وأخرى ضيقة ، لكن باستقامة حادة . وكلها دكتها الآلات الملعونة الثقيلة ، ثم فرشت بمواد سوداء لزجة . بيوت تشبه الإوز الذي يمر فوق وادي العيون أيام الشتاء . بيوت صغيرة وأخرى لا يدري أحد من سيسكنها لفرط كبرها واتساعها . عدد من برك السباحة في أمكنة متعددة ومتباعدة ، وإلى جانبها

تماماً بيوتاً من القشّ وسعف النخيل . وطريق طويل يربط التلّ الشمالي الشرقي بالبحر . وقد وُضعت مئات الأنايب على الطريق وظلّت مثل سرّاً لا أحد يعرف ماذا ستكون . . « (التيه ، ص ١٩٦-١٩٧) .

٥- الجهاز الجهنمي، الراديو

«الجهاز الجهنمي» الذي يجيء به الخواجة الأجنبي ، والذي يراه الناس لأول مرّة في حياتهم فيلتفّون حوله ، معلّين سبب ظهوره أنه قد يكون من علامات يوم القيامة ، في رواية مدينة المياه المعلقة يتناصّر مع جهاز «الراديو» الذي يهديه الأميركيان لأمير الصحراء فيفرح به كثيراً :

من ذلك - مثلاً - :

«- علّق عليه البعض . وقال خضير . . هذا نذير آخر زمان . ومن علامات القيامة . جهاز جهنمي صغير أشاروا إليه . . عندما شلّ حركة قواهم . ذلك الذي قال . . إن هذه الحديدية الصغيرة إذا أصاحت الأرض تقتنص صفير الريح . ولكن الصالح خطير طمأنهم : لعلهم يتقون به قدوم الأعاصير . عند ذلك فقط اطمأنت لتخمينه عيونٌ مذعورة ، واشتدت أجسادٌ من حالة تراخ . وكان صوته القادم من آخر جملة : هذا فقط ما استعرضناه منجز سنة في صحرائكم هذه . .

في أرض دلمون وعوبي وكوم البرق ، في البر
والمحيطيات . والباقي سنستعرضه في سنة قادمة . . «
(مدينة المياه المعلقة ، ص ٢٨-٢٩) .

«- والأمير الذي ظلّ بعض الوقت ، بعد انصراف
ضيوفه ، رفع صوت الراديو أكثر من مرة . وكانت
هزّات رأسه تتولى دلالةً على الإعجاب والطرب ، ما
لبث أن نقل الراديو من مكانٍ إلى آخر . نقله أول
الأمر إلى خيمته ثم نقله إلى القسم الخلفي ، حيث
ينام . وهناك سُمع يتحدّث بصوتٍ عالٍ عن هذه الآلة
العجيبة . ثم بعد ذلك سمع صوت الراديو قوياً
صاخباً . وقد رافق صوته في البداية ، صرخات
النساء ، وكان مزيجاً من الخوف واللذة
والاستغراب . . « (التيه ، ص ٤٢١-٤٢٢) .

وهكذا . . يصبح التناصُّ عبر المعارضة الأدبية في رواية
مدينة المياه المعلقة ، محاكاةً للأدب نفسه أو لقول لغوي آخر .
وليس محاكاةً للواقع الإنساني المعيش ، الذي تقوم بمحاكاته
بنية السرد في رواية «التيه» - مثلاً - موظفةً في ذلك لعبة
الإيهام الفني بشكلٍ يوحي بواقعية ما يرويهِ الراوي التقليدي
من أحداثٍ وشخصياتٍ روائية . .

وهكذا . . يقوم التناصُّ عبر المعارضة الأدبية بالوظائف
البنوية المختلفة نفسها التي قامت بها التقنيات السردية

السابقة ، كالتسخرية من مدى جهل الناس وعدم وعيهم
وكتصوير القفزة النوعية التي قلبت حياة الناس رأساً على
عقب ، وكالشهادة على العصر . . وما إلى ذلك مما يظهر على
امتداد بنية الرواية . وما تجدر الإشارة إلى أنه تناصُّ ينطلق من
أكثر من رؤية سردية لأكثر من اتجاهٍ روايٍ مختلف يجتمع في
بنية رواية «مدينة المياه المعلقة» ، على العكس من رواية «التيه»
التي تنطلق محاكاة الواقع الإنساني المحيط فيها من رؤية سردية
واحدة ، هي الرؤية الخارجية وتقنية الراوي كلي العلم بضمير
الهو ، في أسلوب السرد الموضوعي ، وإن كانت تفيد من بعض
تقنيات السرد التي عرفت لها الرواية الحديثة ، مما هو خاصُّ
بأسلوب السرد اللامباشر الحر^(١) أو ما يسمَّى بالمونولوج
الداخلي ، الذي سبقت مقاربتة في تقنية الاسترجاع (بأنواعه
الثلاثة) .

(١) د . يمنى العبد ، الراوي الموقع والشكل ، ص ١٢٥ .

الخاتمة

أما بعد ..

فلا يسعنا سوى أن نوجز أبرز الاستنتاجات الجوهرية والعامّة ، التي توصلنا إليها ، على النحو الآتي :

١- غياب الهوية الفنية ، لتقنية الراوي - على وجه الخصوص - . ذلك أن الراوي - كما بدا لنا- تقنيةً تنطلق من أكثر من رؤيةٍ سرديةٍ لأكثر من اتجاهٍ روائيٍ مختلفٍ (تقليدي ، حديث ، جديد) قد يجتمع في بنية الرواية الواحدة . الأمر الذي يصعب معه تصنيف الروايات الثلاث - موضوع المقاربة البنيوية - إلى اتجاهاتٍ روائيةٍ خالصة الملامح الفنية والتقنيات . وإن أمكن افتراض اتجاهاتها الروائية افتراضاً ، بحسب سيادة تقنيات هذا الاتجاه أو ذاك ، علماً بأن ذلك الغياب لم يمنع من وجود ملامح طموحٍ فنيٍّ حديثٍ الاتجاه والرؤية ، من قبيل :

اجتماع الرؤيتين السرديتين : الداخلية (الحديثة) والخارجية (التقليدية) ، في بنية الرهينة ، مما يدل على أن ثمة نزوعاً إلى الانعتاق من هيمنة الراوي التقليدي

الواحد ، الذي ظلّ زمناً مهيمناً على بنية الرواية التقليدية .
ومن قبيل : ظهور الراوي التقليدي ، الذي بدأ يتصف
بالديمقراطية ، أو بالمرونة السردية التي تسمح بالانفتاح
على الرؤى السردية المتعددة (الحديثة) ، إلى جانب الرؤية
الخارجية (التقليدية) ، كما هو الحال ، في بنية الرواية
«السمار الثلاثة» التي يتناوب على امتداد السرد فيها
الراوي التقليدي ، بضمير الهو ، مع أبطاله الثلاثة في
الرواية عن حياتهم الاجتماعية أو الفنية . . .

٢- في مقاربتنا لتقنيات بنية الزمن السردية ، على رواية
السمار الثلاثة ، لم نجد الصعوبة التي وجدناها عند مقارنة
«الرؤية السردية» . ذلك أن هذه الرواية الزمنية ، في معظم
بنيتها السردية ، تكاد تكون محض تيار وعي ، أو هي
تقترب من ذلك لولا ظهور الراوي التقليدي ؛ لذلك
نستنتج ، أنه كلما اقترب الشكل الروائي من تحديد هويته
الفنية ، كان ذلك أسهل على الباحث ، في مقارنة تقنياته
المتكاملة والواضحة - فنياً - .

٣- بروز ما يسمّى بـ «أدب الهروب» ، الذي ينطلق من علاقة
الشخصيات الروائية بالمكان والذي يتبلور في النهايتين
المفتوحتين من بنية السرد في روايتي «الرهينة» و«السمار
الثلاثة» . غير أن الهروب في الأولى - على افتراض أنها
رواية تقليدية - هروبٌ جسديٌّ محسوسٌ ينطلق من المقبرة

التي دُفن بها صاحبه الدويدار عبادي . في حين أنه هروبٌ ذهنيٌّ - في بنية الرواية الثانية - ينطلق من تقنيات رواية تيار الوعي الحديث .

٤- وأخيراً .. فعلى الرغم من انغلاق المنهج البنيوي الشكل على نفسه ، حسب تعبير خصومه ، الذين يتهمونه بأنه يلغي التاريخ والمجتمع والإنسان .. غير أنه - بما يقوم به من استكشاف لجماليات النص الأدبي ، انطلاقاً من داخله - يمنح هذا النص خصوصيته الفنية التي افتقدها زمنياً بسبب الإحالة الخارجية له ، أو بسبب هيمنة التفسيرات التاريخية والاجتماعية والنفسية والأسطورية ، السابقة ...

المصادر والمراجع

(١) المصادر:

- ١- زيد مطيع دمّاج ، رواية الرهينة ، ط ١ ، ١٩٨٤م ، دار الأدب ، بيروت .
- ٢- سعيد عولقي ، رواية السمار الثلاثة ، ط ١ ، ١٩٩٣م ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، دار الكتب العربية عدن - صنعاء .
- ٣- عبدالرحمن منيف ، رواية التيه ، ط ٢ ، ١٩٨٦م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت - لبنان .
- ٤- محمد مثنى ، رواية مدينة المياه المعلقة ، ط ١ ، ١٩٨٧م ، عن دار آزال للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت - لبنان .

(٢) المراجع:

أولاً، المراجع العربية والمترجمة:

- ١- د . أحمد الزعبي ، التناص - نظرياً وتطبيقياً - مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرابية . وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر الله ، ط ١ ، ١٩٩٥م ، مكتبة الكتاني ، أربد ، الأردن .
- ٢- أدوين موير ، بناء الرواية ، ترجمة : إبراهيم الصيوفى ، مراجعة : د . عبدالقادر القط ، يونية : ١٩٦٥م .

- ٣- أدِيث كيرزويل ، عصر البنيوية ، من ليفي شتراوس إلى فوكو ، ترجمة : جابر عصفور ، ١٩٨٥م ، دار آفاق عربية للصحافة والنشر .
- ٤- أبحاث الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة ، ج: ٣ ، ط ١ ، ١٩٩٢م ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية - سوريا .
- ٥- أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين ، أذار - مارس - ١٩٨٨م ، الإبداع الروائي اليوم ، معهد العالم العربي - باريس - مجموعة من الكتاب ، ط ١٩٩٤م ، ١م ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية - سوريا .
- ٦- البنيوية وما بعدها ، من ليفي شتراوس إلى دريدا ، تحرير : جون ستروك ، ترجمة : د . محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، رمضان ١٤١٦هـ - فبراير/ شباط ١٩٩٦م .
- ٧- جورج لوكاتش ، نظرية الرواية وتطورها ، ترجمة وتقديم : نزيه الشوفي ، ط ١ ، دمشق ١٩٨٧م .
- ٨- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، الفضاء - الزمن - الشخصية ، ط ١ ، ١٩٩٠م ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء .
- ٩- د . حميد الحمداني ، بنية النص السردي ، من منظور النقد الأدبي ، ط ١ ، آب ١٩٩١م ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت - الدار البيضاء .

- ١٠- رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ،
ترجمة : د . منذر عيَّاش ، ط ، ١٩٩٣ م .
- ١١- رولان بورنوف ، ريال اوثيليه ، عالم الرواية ، ترجمة :
نهاد التكرلي ، مراجعة : فؤاد التكرلي ، د .محسن
الموسوي ، ط ١ ، ١٩٩١ م ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار
الشتون الثقافية العامة ، بغداد .
- ١٢- رينيه ويليك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة :
محي الدين صبحي ، مراجعة : د . حسام الخطيب ، ط ٣ ،
١٩٨٥ م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
- ١٣- راکز أحمد ، الرواية بين النظرية والتطبيق ، أو مغامرة
نبيل سليمان في (المسألة) ، ط ١ ، ١٩٩٥ م ، دار الحوار
للنشر والتوزيع ، اللاذقية - سوريا .
- ١٤- ستيفان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة : شكري المبخوت
ورجاء بن سلامة ، ط ٢ ، ١٩٩٠ م ، إصدارات دار توبقال
للنشر ، الدار البيضاء - المغرب .
- ١٥- سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، الزمن - السرد
- التبشير ، ط ١ - ١٩٨٩ م ، الناشر : المركز الثقافي العربي ،
بيروت والدار البيضاء .
- ١٦- سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، النص -
السياق ، ط ١ ، ١٩٨٩ م ، الناشر : المركز الثقافي العربي .
- ١٧- سيزا قاسم ، بناء الرواية ، دراسة مقارنة في ثلاثة نجيب

- محفوظ ، ط ١ - ١٩٨٥ م ، الناشر : دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان .
- ١٨- أ.د. عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيمائية مركبة ، لرواية زقاق المدق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ١٩٩٥ م ، الجزائر .
- ١٩- عبد الملك مرتاض ، ألف ليلة وليلة ، تحليل سيمائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ١٩٩٣ م ، الجزائر .
- ٢٠- د . عبد الحميد إبراهيم ، القصة اليمينية المعاصرة (١٩٣٩-١٩٧٦م) ، ط ١ ، ١٩٧٧ م ، دار العودة - بيروت .
- ٢١- د . علي نجيب إبراهيم ، جماليات الرواية ، دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة ، ١٩٩٤ م ، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق .
- ٢٢- د . عبدالله إبراهيم ، المتخيّل السردية ، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ، ط ١ ، ١٩٩٠ م ، المركز الثقافي .
- ٢٣- د . عبدالله إبراهيم ، السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، ط ١ ، ١٩٩٢ م ، المركز الثقافي العربي .
- ٢٤- د . عبدالرحمن منيف ، الكاتب والمنفى ، هموم وآفاق الرواية العربية ، ط ١ ، ١٩٩٢ م ، دار الفكر الجديد ، بيروت - لبنان .

- ٢٥- د . عبدالقاهر أبو شريفة وحسين لافي قزق ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، ط ١ ، ١٩٩٣م ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمّان - الأردن .
- ٢٦- د . عزّ الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه ، ط ٦ ، ١٩٧٦م ، دار الفكر العربي .
- ٢٧- د . فتحي فريد ، روح البلاغة البديع ، دراسة فنية تطبيقية لبعض فنون البديع ، مع تحقيق فتح الجليل لجلال الدين السيوطي ، ط ١ ، ١٩٧٨م .
- ٢٨- د . محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، إستراتيجية التناس ، ط ١ ، ١٩٨٥م ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان .
- ٢٩- ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برّادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ط ١ ، القاهرة ، ١٩٨٧م .
- ٣٠- ميخائيل باختين ، أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ترجمة : يوسف حلاق ، دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٠م .
- ٣١- نبيل سليمان ، فتنة السرد والنقد ، ط ١ ، ١٩٩٤م ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية - سوريا .
- ٣٢- نصوص الشكلانيين الروس ، نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، ط ١ ، ١٩٨٢م ، مؤسسة الأبحاث العربية ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين .

٣٣- د . يمنى العيد ، في معرفة النص ، دراسات في النقد الأدبي ، ط٣ - ١٩٨٥ م ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت .

٣٤- د . يمنى العيد ، الراوي الموقع والشكل ، بحث في السرد الروائي ، ط١ ، ١٩٨٦ م ، مؤسسة الأبحاث العربية ش . م . م ، بيروت - لبنان .

٣٥- د . يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي ، في ضوء المنهج البنيوي ، ط١ ، ١٩٩٠ م ، دار الفارابي ، بيروت - لبنان .

ثانياً، الرسائل الجامعية،

- عبدالله إبراهيم علاوي ، البناء الفني في رواية الحرب العربية في العراق ، جزء من متطلبات درجة الماجستير في آداب اللغة العربية ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، أيلول ١٩٨٧ م .

ثالثاً، الدوريات (المجلات والصحف):

(١) المجلات:

- ١- تجليات الحداثة ، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران ، العدد الثالث - يونيو ١٩٩٤ م ، عدد خاص عن الرواية الجديدة العربية بين التجريب والمقاربة .
- ٢- مجلة الثقافة ، ع/١١ ، ١٩٩٤ م ، تصدرها وزارة الثقافة

والسياحة في الجمهورية اليمنية .

- ٣- فصول ، الرواية وفن القص ، مج/٢ ، ع/٢ ، يناير - فبراير
- مارس ١٩٨٢م ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة
للكتاب .
- ٤- فصول ، زمن الرواية ، ج : ١ ، مج/١١ ، ع/٤ ، شتاء
١٩٩٣م .
- ٥- فصول ، دراسة الرواية ، مج/١٢ ، ع/٢ ، صيف ١٩٩٣م .
- ٦- الموقف الأدبي ، ع/١١ ، ١٩٨٠م ، دمشق .

(٢) الصحف،

- ٤- صحيفة (٢٦ ديسمبر) ، ع/٥٥٤ ، بتاريخ : ٨-٧-١٩٩٣م .
- ٥- صحيفة (٢٦ ديسمبر) ، ع/٥٥٦ ، بتاريخ : ٢٢-٧-
١٩٩٣م .

التحويل لصفحات
فردية والمعالجة
فريق العمل بقسم
تحميل كتب مجانية

بقيادة
** معرفتي **

www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

شكرا لمن قام بسحب الكتاب

نسخة معالجة
وصفحات فرديةمنتديات مجلة الإبتسامة
www.ibtesamh.com/vb

تقنيات السرد في النظرية والتطبيق

كان لي الشرف أنني ناقشت هذا البحث بجامعة صنعاء بصحبة الدكتور عبد العزيز المقالح، والدكتور إبراهيم عبد الرحمن؛ وقد بدا لي يومئذ أنني أمام جامعية شديدة العناد، واسعة الطموح، متفتحة العقل، متقبلة لرأي الآخر، متسامحة فيما تراه مجرد وجهة نظر، متشددة، مقاومة فيما تراه الحق.

لقد سلكت آمنة يوسف المنهج البنيوي في بحثها الذي نود أن يظفر فيه القراء الأكارم بفائدة وغناء، لأن المناهج والمذاهب الأدبية، التي تدبل وتتساقط في موطنها (وينصرف الوهم هنا إلى فرنسا خصوصاً، وهي البلد الذي صدر المذاهب الأدبية بمقدار ما صدر الألمان المذاهب الفلسفية) قد نكون نحن لا نبرح لها من الجاهلين. من أجل ذلك يُعدُّ تبني المنهج البنيوي في قراءة هذه الأعمال الروائية الثلاثة - اليمينية - مغامرة علمية، وجرأة تشبه الثورة.

إني قرأت هذا العمل الجميل فسعدت بقراءته، وناقشته وتمتعت بمناقشته؛ وكيف لا وهو يسلم الضياء على الرواية اليمينية المعاصرة؟ وكيف لا وهو أول بحث يُكتب حول هذه الرواية؟ وكيف لا وقد دأبنا نقرأ عن الأدباء اليمينيين أنهم شعراء لا أنهم روائيون؛ وهذا البحث يكرس هذا الخروج عما ألف الناس قراءته في الأدب اليميني المعاصر؟

مجلة
الابتسامة

أ.د. عبد الملك مرتاض

ISBN 978-614-419-565-9



9 786144 195659



روائع مجلة
الابتسام
من الكتب
المعالجة
والصفحات الفردية